Robert Plant
Bruce Springsteen
VooBooDoo
Start

MM

6

PL ISSN 0239 6904, Nr indeksu 36592

Nr 6 (322) ● LISTOPAD– GRUDZIEŃ 1985 ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY - JAZZ



Do Siego Roku 1986

MM

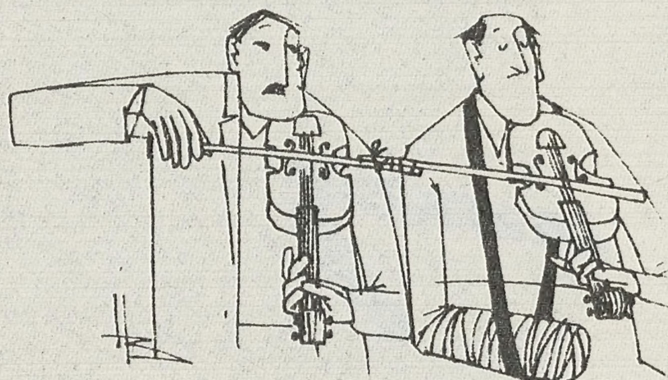
Zapraszajęc do przeczytania zawartości najnowszego numeru MM/Jazz, chcielibyśmy zwrócić uwagę na kilka tekstów o wymowie publicystycznej, a więc skłaniajęcej do refleksji i dyskusji. Na przykład na materiał Jacka Marczyńskiego, w którym jest mowa o finansach w kulturze, ale który także namawia do przemyśleń na temat relacji pomiędzy wielkę Sztukę a muzykę rozrywkowę i do rozterek – w jakim stopniu szeroko pojęta rozrywka powinna mieścić się w ogólnych przedsięwzięciach kulturotwórczych? Prezentacja tegorocznych laureatów Nagrody im. Stanisława Wyspiańskiego – grupy String Connection, piosenkarki Edyty Geppert i zespołu rockowego Kombi – również skłania do podobnych rozmyślań.

W jakiej mierze trzeba i warto lansować poszczególne zespoły i rozmaitych solistów – oto problemy, których odzwierciedleniem w bieżęcym numerze MM/Jazz sę rozważania na temat inicjatywy promocyjnej Programu III PR jak i plakat modnej grupy Woo Boo Doo . Młodzi gniewni? Na pewno. Czy zdolni? Zobaczymy. Warto jednak dać wszystkim szansę.

Ostatni tegoroczny numer zamyka także sezon rozrywkowy, czego dowodem sę relacje festiwalowe z Jarocina, Mręgowa, Sopotu i imprezy bluesowej. Rozmaitość ofert muzycznych, różny poziom i odmienne efekty artystyczne. Zwłaszcza obecnie, kiedy przeminęły emocje festiwalowych sporów, można wszystkie poczynania organizatorów ocenić chłodniej, z dystansem, bardziej obiektywnie, co oczywiście nie likwiduje przecież dyskusji i polemik.

Bogato przedstawia się strona zagraniczna bieżęcego numeru: korespondencje z RFN, gdzie koncertował Maanam, i z Berlina Zachodniego, w którym Adam Halber obserwował nowe trendy współczesnej techniki fonograficznej, relacje z imprez w krajach socjalistycznych, a także korespondencje z Wielkiej Brytanii, w których Jerzy Rzewuski zastanawia się nad społecznymi i socjologicznymi uwarunkowaniami dokonań muzyki rozrywkowej. Bruce Springsteen i Robert Plant sęsiaduję z grupę Start z Bułgarii, co przy okazji udowadnia, że muzyka rockowa rzeczywiście nie uznaje żadnych granic.

No to – Do Siego Rocku!



DRUGA TWARZ GENIUSZA

Kolejne szaleństwo chopinowskie, zdarzające się w naszym kraju raz na 5 lat, mamy już za sobą. Mowa, rzecz jasna, o XI Konkursie Chopinowskim, którym oddaliśmy znowu hołd naszemu wielkiemu geniuszowi muzyki. Jaką jednak laurkę wystawiliśmy z tej okazji sobie samym?

O tym, że Filharmonia Narodowa przeżywa oblężenie raz na 5 lat, że Konkursy przypominają swą atmosferą wielkie zawody sportowe, pisze się przy okazji kolejnych konkursowych zmagań młodych pianistów i nie ma w tych konstatacjach nic nowego. Ci sami artyści, jak również ich znacznie bardziej utytułowani starsi koledzy, występując z normalnymi recitalami w ciągu sezonu nawet w połowie nie potrafią rozbudzić takich namiętności. Ale choć tę otoczkę sensacyjności można zaobserwować i na innych konkursach międzynarodowych, rzadko jednak różnica między świętem a dniem codziennym jest tak głęboka jak w naszym kraju.

Bo w gruncie rzeczy Chopin jest ważny dla nas tylko raz na 5 lat.

Dowody na potwierdzenie tej tezy przytoczę tylko dwa, choć można znaleźć ich znacznie więcej.

Przykład pierwszy – telewizyjny. Z okazji XI Konkursu Chopin gościł często na małym ekranie. I chwała za to dyrektorowi Pospiechowi i jego ekipie z TV. Ale nie poprzestano wyłącznie na muzyce i poproszono o wypowiedzi różne mniej lub bardziej znane postaci. Zabierali więc głos artyści i sportowcy, profesorowie i działacze społeczni, a także całkiem zwykli ludzie. Niestety, była to bardzo smutna sonda. Właściwie każdy z indagowanych potrafił wydobyć z siebie jedynie parę mniej lub bardziej zgrabnych ogólników, które dałoby się streścić w dwóch zdaniach: Chopin był geniuszem, a jego muzyka jest nieśmiertelna. Żaden z rozmówców nie był w stanie powiedzieć nic o swoim przeżywaniu tej muzyki, co w niej lubi najbardziej, czego zaś nie ceni, czy jej słucha chętnie, czy też wyłącza radio, gdy słyszy pierwsze takty mazurków lub polonezów.

Czy nie jest to dowód na to, że w gruncie rzeczy nie słuchamy na co dzień Chopina, że pozostaje on w naszym kraju jedynie kompozytorem okolicznościowym, z którym stykamy się na akademiach i koncertach ku czci? Nikt oczywiście nie przyzna się, że tak się dzieje, mało kto także powie, iż ta muzyka jest mu rzeczywiście potrzebna w życiu.

Przykład drugi – turystyczny. Żelazowa Wola, miejsce urodzin kompozytora, jest obiektem szczególnie chętnie odwiedzanym przez turystów, obowiązkowym punktem w programach pobytu zagranicznych gości. W sezonie przez dworek przewija się codziennie kilka tysięcy zwiedzających. W zeszłym roku było ich w sumie 168 tys., w tym będzie około 200 tysięcy. Dworek jest rzeczywiście ładnie urządzony, ale to wszystko na co nas było stać. Zabrakło już chęci, by uprzątnąć śmietnik przed wejściem, by zbudować w parku porządne toalety, by wreszcie postarać się o foldery, pocztówki lub kasety z nagraniami, które w kiosku przed bramą można by było sprzedawać po cenach dalece umownych i które cudzoziemcy braliby w każdej ilości. Czy jest to tylko nasza nieumiejętność organizacyjna, czy też niedocenianie roli, jaką w kulturze światowej odgrywa Chopin?

Może ktoś powiedzieć, że są to w gruncie rzeczy drobiazgi. Turysta nie jedzie do miejsca urodzin Chopina po to, by znaleźć tam czysty sraczyk. Do brudu, niestety, przyzwyczajamy się i w bardziej poważnych miejscach. Jeśli tak jest rzeczywiście, to proponuję zająć się znacznie poważniejszymi problemami Żelazowej Woli. Na przykład Utratą przepływającą przez park, która z malowniczej rzeczki dawno przemieniła się w ściek i której wyziewy skutecznie utrudniają wysłuchanie koncertów na świeżym powietrzu. Trzeba także wreszcie zwrócić uwagę na fakt, iż zabiegów renowacyjnych wymaga i sam park w Żelazowej Woli, i dworek nie remontowany właściwie gruntownie od czasów tuż powojennych.

O tych sprawach nie mówiło się przy okazji XI Konkursu, choć wypowiedziano wiele słów o hołdzie, jaki należy się polskiemu geniuszowi.

W gruncie rzeczy najłatwiej jest zorganizować raz na 5 lat wielkie święto. Między świętami pozostaje jednak szara codzienna rzeczywistość, w której chciałoby się posłuchać muzyki Chopina z rozmaitych płyt w różnorodnych interpretacjach, zachęcić do jej słuchania w mądry i atrakcyjny sposób dorastających słuchaczy i wreszcie uczynić z Żelazowej Woli obiekt, który byłby powodem do dumy, gdzie nie trzeba by było udzielać turystom wstydliwych wyjaśnień i tłumaczyć braki nic nie znaczącymi dla nich obiektywnymi trudnościami.

Czy są to jednak sprawy ważne dla tych, którzy do Filharmonii Narodowej chadzają raz na 5 lat i dla tych, którzy o muzyce Chopina potrafią powiedzieć tylko tyle, iż jest wiecznie żywa?

JOTEM

WARUNKI PRENUMERATY:

1. Dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy:
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
– instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;

2. Dla osób fizycznych – indywidualnych prenumeratorów:
– osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
– osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowo-nadawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając blankietu wpłaty na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch";

3. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-950 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawcy indywidualnego i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
– do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze następnego roku oraz na cały rok następny
– do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty roku bieżącego.

LAUREACI

Nic nie zmienia się tak szybko jak moda w show-businessie. O wczorajszych sławach nikt nie pamięta, a co gorzej – nikt ich nie ma ochoty słuchać. Nowi idole zajmują miejsca poprzednich wiedząc równie dobrze, że następni czyhają już na ich miejsca. Wszyscy wiedzą doskonale, jak niełatwo jest utrzymać się na szczycie zainteresowań, a także jak niesłychanie trudno powrócić na estrady, gdy publiczność bezlitośnie oczekuje ciągle nowych emocji, wrażeń i propozycji artystycznych.

Muzyka rozrywkowa zbyt poważną rolę odgrywa w codziennym życiu kulturalnym, aby jej przedstawiciele, znając wszystkie uwarunkowania zawodu, nie zastanawiali się często co pozostanie z ich twórczości. Jaki ponadczasowy i lekceważący kaprysy przejściowej mody dorobek przekażą naszej kulturze muzycznej? I czy ich działalność artystyczna przyda się następnym pokoleniom, czy też zostanie zapomniana?

Muzyka rockowa, na przykład, traktowana była przeważnie jako produkt kultury masowej, którego dokonania liczą się wyłącznie w czasie teraźniejszym, jako rodzaj twórczości, która nie tworzy samodzielnych wartości artystycznych korzystając z odbitego światła prawdziwej sztuki. Ale już Beatlesi udowodnili niedowiarkom, że kultura masowa może tworzyć własne dzieła sztuki. Efekty kompozytorskiej działalności genialnej czwórki z Liverpoolu fascynują nowe rzesze fanów rocka.

Podobnie rzecz miała się z jazzem, traktowanym przecież jeszcze nie tak dawno jako drugorzędna muzyka do tańca. Tegoroczny Jazz Jamboree po raz 27 udowodnił, że artystyczne koncepcje twórców jazzu wykraczają daleko poza konwencję gatunku, fascynując wiernych jazzfanów oryginalnością poszukiwań muzycznych i muzyczną wyobraźnią. Muzyka jazzowa zwycięsko przekracza wszelkiego rodzaju bariery i zrywa sztywny gorset form, aby niejako stale udowadniać, że improwizacja nie może znieść narzucania jakichkolwiek ograniczeń.

Poprzednie uwagi sformułowałem dlatego, że istnieje po temu znakomity pretekst. Tegoroczne, przyznawane zresztą po raz pierwszy, Nagrody Artystyczne Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego, pośród wielu innych artystów, otrzymali także przedstawiciele estrady: piosenkarka **Edyta Geppert**, grupa rockowa **Kombi** oraz zespół jazzowy **String Connection,** której lideruje Krzesimir Dębski. Nagroda jest pomyślana jako swoista dźwignia promocyjna dla dojrzałych i mniej znanych osiągnięć artystycznych młodych twórców, jako premia popularyzująca artystów, którzy mimo młodego wieku mają już liczący się dorobek kulturotwórczy.

Członek Biura Politycznego, sekretarz KC PZPR Józef Czyrek powiedział podczas uroczystości wręczania nagród, że nagroda służy podkreśleniu wkładu młodych w rozwój kultury narodowej i pozwala nie obawiać się niekorzystnego zjawiska tzw. luki pokoleniowej.

Cóż bowiem łączy artystycznie Edytę Geppert, piosenkarkę o niewielkim stażu zawodowym a już posiadającą własny estradowy genre z jazzową grupą String Connection? Jaka muzyczna idea tworzy pomost pomiędzy grupą Krzesimira Dębskiego a zespołem Kombi?

Wielbiciele poszczególnych artystów szybko odpowiedzą, że łączy ich niewiele, że pomiędzy piosenką typu kabaretowego, czy jakością interpretacji Edyty Geppert a utworem rockowym Kombi jest przepaść konwencji, muzyki, gatunku. I że podobnie rzecz ma się, gdybyśmy zaczęli rozpatrywać muzyczne korzenie obu nagrodzonych zespołów – jazzowego i rockowego. Z faktu, iż wszyscy mogą występować na tej samej estradzie trudno wyciągać wnioski natury artystycznej.

Istnieją wszakże zbieżności natury ponadmuzycznej. Wszyscy laureaci konsekwentnie, choć nie bez potknięć, realizują własną linię programową. Edyta Geppert, zaskakująca talentem interpretacyjnym, pasją w tworzeniu własnego image'u, wyobraźnią i temperamentem scenicznym; grupa Kombi, która od wielu lat bardzo wyraziście określa swój artystyczny rodowód i pracowicie kolekcjonuje sukcesy w różnych dziedzinach twórczości rockowej – od komponowania przebojów po film telewizyjny; zespół String Connection, o którego jazzowej twórczości pisaliśmy już wielokrotnie. Wszyscy obdarzeni talentem, ale też ambicją dokonania czegoś wykraczającego poza stereotyp, znający rzemiosło, lecz szukający nowych środków artystycznego wyrazu, niespokojni, poszukujący, ustawicznie niezadowoleni z dotychczasowych osiągnięć.

Owa pasja poszukiwania nowego jest przecież najważniejszą siłą motoryczną osiągnięć w sztuce. Wracając do myśli z początku tekstu – ile to już zespołów czy solistów po osiągnięciu pierwszego spektakularnego sukcesu czy nagraniu przeboju, stanęło w miejscu zadowalając się obcinaniem kuponów wiednącej sławy. Ile grup, określanych jako „dobrze zapowiadających się", nie wykroczyło poza debiutancki sukces. Iluż zgorzkniałych młodych wokalistów znika z estrad, bo ich możliwości okazały się zbyt mizerne, a talent za ubogi. Oczywiście, nie zawsze i nie w każdym wypadku jest to wina artysty, trzeba o tym pamiętać, lecz prawda jest i taka, że nie wystarczy być utalentowanym „młodym gniewnym", trzeba również nieco ambicji, często samozaparcia i siły charakteru do osiągnięcia sukcesu.

Znamy pierwszych laureatów Nagrody Artystycznej Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego. Dobrze, że wśród nagrodzonych znaleźli się przedstawiciele Muzy Rozrywki, najpopularniejszej dziś i najchętniej słuchanej. Jest to bowiem przykład, że polityka kulturalna państwa obejmuje wszelkie sfery zainteresowań młodzieży. Jest to także argument, że młodzi artyści mają za sobą promotora najsilniejszego z możliwych. Jest to również dla wszystkich zainteresowanych oczywisty dowód poczynań kulturotwórczych przemyślanych, skutecznych i sensownych.

Dobrze już teraz zastanowić się, czyją kandydaturę warto zgłosić do przyszłorocznej nagrody. Warto również postulować, aby artyści rozrywkowi ocenili refleksyjnie własną działalność: czy jest ona na tyle ambitna, aby w ogóle mogli myśleć o podobnym znaczącym wyróżnieniu.

Muzyczną odpowiedź powinniśmy usłyszeć z estrad.

MARIAN BUTRYM

EDYTA GEPPERT

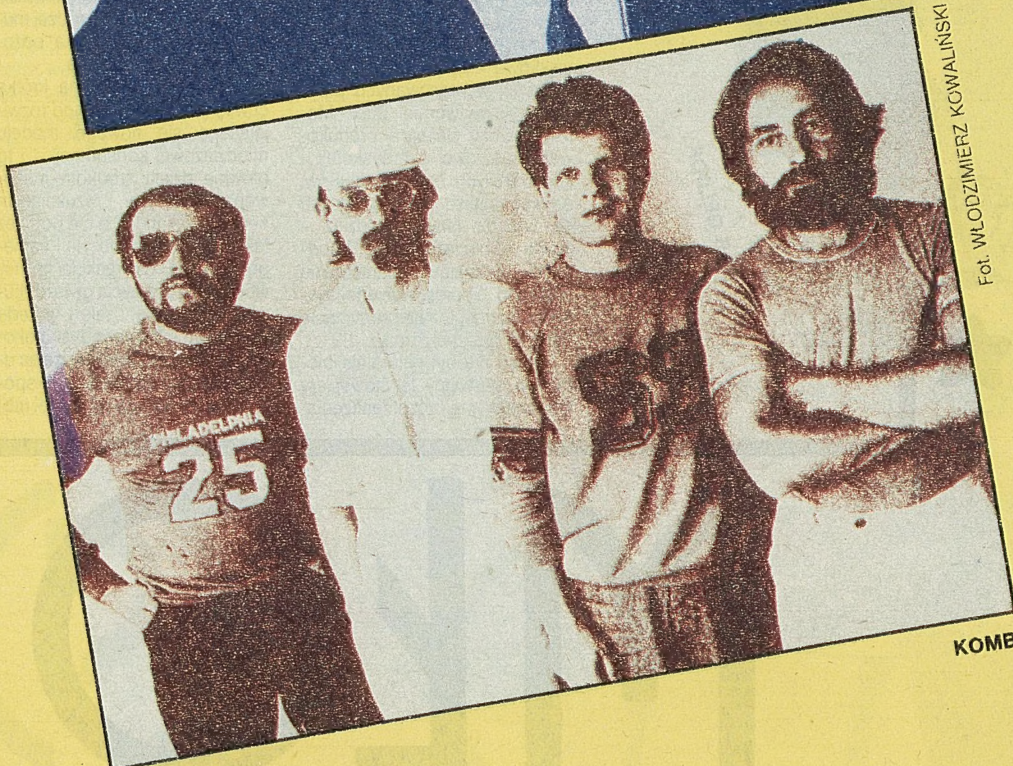


Fot. ANDRZEJ ŚWIETLIK

STRING CONNECTION



Fot. ANDRZEJ TYSZKO



Fot. WŁODZIMIERZ KOWALIŃSKI

KOMBI



BOB GELDOF

Ponętny urok burżuazji

Dziesięć lat temu David Bowie uśmiercił Ziggy Stardusta i odrodził się jako dyskotekowy gigolo, nie tylko szokując nagłą i niespodziewaną metamorfozą, ale i lansując styl ubierania się, który stał się obowiązującą modą w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych. Firmując zarazem swoim nazwiskiem album *Young Americans*, niejako nobilitował muzykę użytkową – karykaturę dawnych wzorców wypracowanych przez „czarne" wytwórnie Stax, Motown i Solar Galaxy – produkowaną taśmowo dla dyskotek i komfortowych nocnych klubów. A więc miejsc przyciągających co wieczór Nową Młodzież – wolną od obciążeń epoki Woodstock, wyznającą diametralnie różny od hippiesowskiego system wartości, nieporównanie bardziej pragmatyczną.

Bowie nie był naturalnie pionierem, nazwijmy to, nowej ery konsumpcyjnej, rozprzestrzeniającej się błyskawicznie na Zachodzie. Po prostu – dostroił się do tamtych czasów, potrafił wszakże tandecie nadać artystowski wymiar, zaś nuworyszowską wulgarność zastąpił elegancją. Nie ukrywał, iż jest bogaty, lecz owo bogactwo obnosił z iście arystokratycznym szykiem, doprawionym szczyptą ekscentryczności, jakże bliskiej sercom Anglików. Udało mu się to, co nie powiodło się członkom Rolling Stones, Pink Floyd czy Led Zeppelin: fakt posiadania pokaznego konta bankowego uczynił cnotą – stał się wzorem dla pokolenia ceniącego nade wszystko zewnętrzne atrybuty zamożności, spędzającego wolny czas na parkietach pośród pulsujących różnobarwnych świateł. Ci, którzy nie mieli nic, harowali cały tydzień, by choć w sobotę przeżyć iluzję przynależności do świata ludzi uprzywilejowanych, ową chwilę beztroskiej wolności, jaką dają pieniądze – w większości przypadków skrzętnie rozłożone na dwie kupki: jedna na kosztowne drinki, druga na garnitury á la Bryan Ferry i, oczywiście, David Bowie.

Paradoksem wydaje się, iż podobna postawa skrystalizowała się właśnie w dobie największego po II wojnie światowej kryzysu ekonomicznego, a nie dekadę wcześniej – w okresie względnej prosperity. Ale gdy cofniemy się pamięcią wstecz, przecież właśnie w czasach Wielkiego Kryzysu początku lat trzydziestych niebywały rozkwit przeżywały w USA tzw. ballrooms – wielkie sale taneczne – bez wątpienia pierwowzory współczesnych dyskotek. Zmienił się wystrój wnętrz i rodzaj muzyki, lecz istota zjawiska pozostała dokładnie ta sama.

Punk rock ledwie na krótką chwilę odwrócił uwagę od rozwijającego się nowego modelu młodzieżowej konsumpcji – i to głównie dzięki środkom masowego przekazu, szukającym sensacji i skandali, a nie poprzez faktyczny zasięg muzyki i samego zjawiska. Był reakcją na nowobogacki styl życia gwiazd muzyki rockowej, ale przede wszystkim – antytezą dyskotekowej subkultury, wprowadzając uliczny żargon do tekstów, eksponując brzydotę w warstwie muzycznej i „śmietnikową" modę podkreślającą marny status społeczny tych młodych ludzi, przed którymi – zdaniem ich samych – zawarto drzwi do godziwej kariery zawodowej. Był także ostatnią próbą reaktywowania nieistniejącej od epoki Woodstock młodzieżowej kontrkultury jako buntu przeciw Establishmentowi, choć pod innymi już sztandarami. Bez mglistych, kosmicznych ideologii, a operując bardziej konkretnymi i przyziemnymi hasłami, bowiem całe pokolenie dorastające w latach siedemdziesiątych wyróżniało się praktycznością. Jednakże cokolwiek sztucznie powołany do życia i udrapowany w pozory jednolitego ruchu przez indywidua pokroju Malcolma McLarena, Vivienne Westwood czy Berniego Rhodesa, punk rock szybko rozsypał się na frakcje, stracił swój początkowy impet. Zwłaszcza gdy Johnny Rotten opuścił Sex Pistols podczas tournée po USA na początku 1978 roku, The Clash zwolnili z posady menażera Rhodesa, a sam McLaren wystawił sobie pomnik Wielkiego Guru Sex Pistols w postaci filmu *The Great Rock'n'Roll Swindle*. Punk rock powrócił na margines, którym był zawsze.

Bowie wówczas zaszył się z Brianem Eno w zachodnioberlińskim studiu Hansa, nagrywając muzykę elektroniczną – dając tym kolejnym zwrotem nową wskazówkę dla swych następców. W modnych dyskotekach i nocnych klubach Londynu schyłku lat siedemdziesiątych często grano utwory z *Young Americans* i *Station To Station*, ale także i z *Low* i *Heroes* – „biały soul" w sosie „Philadelphia sound" i komputerowe pejzaże. Wystarczyło połączyć oba te elementy w jedno, co nie co zaczerpnąć od Roxy Music oraz Kraftwerk i innych wykonawców zachodnioniemieckich i gotowa recepta na muzykę taneczną na lata osiemdziesiąte czekała już tylko na realizatorów.

Najwcześniej, pod okiem tegoż Briana Eno, wystartował Ultravox z Johnem Foxxem jako liderem; w Sheffield na swoją szansę oczekiwał wyekwipowany w syntezatory i projektory do wyświetlania slajdów zespół Human League, związany z firmą płytową Fast Records z Edynburga, która obok płyt wydawała oprawione w plastik foldery o wymownych tytułach w rodzaju *The Quality Of Life* czy *Sexex*, składające się z xeroxowych odbitek obrazków przedstawiających rozmaite dobra konsumpcyjne; popularność zdobywał Gary Numan, człowiek – dodatek do elektronicznych instrumentów i programatorów, jakby przeniesiony na scenę rockową z tuzinkowego futurystycznego horroru. Strzałem w samą dziesiątkę okazał się jednak singel zawierający nową wersję utworu *In The Year 2525* nagrany wyłącznie dla potrzeb własnej „ambitniejszej" dyskoteki „Blitz" w Covent Garden przez ich właścicieli – Rust'ego Egana i Steve'a Strange'a – wraz z Midge Urem, kolegą Egana z czasów wspólnego grania w istniejącej krótko grupie Rich Kids, oraz Billym Currie z Ultravox.

Inicjatorom tego przedsięwzięcia także zresztą przypadł do gustu ten pomysł – do tego stopnia, iż powołali do życia (pod fachową opieką znanego producenta Martina Rushenta) efemeryczną formację Visage, grupującą – obok nich samych – członków grup Ultravox i Magazine. Nowa epoka konsumpcyjna, na zewnątrz cechująca się niezwykłą dbałością o stroje i fryzury, pozerstwem i artystycznymi pretensjami, zrodziła stosowną do swych atrybutów ilustrację muzyczną. Odznaczającą się nie spotykaną dotąd troską o techniczną perfekcję i minimalizmem treściowym. Koniunktura na błyskotliwie wyprodukowany pop otworzyła wrota do sukcesu rozmaitym wykonawcom – od Spandau Ballet, poprzez reaktywowany pod wodzą Midge Ure'a Ultravox, Duran Duran, Haircut 100, Thompson Twins i Wham! po Frankie Goes to Hollywood, a ostatnio – Propagandę i Tears For Fears.

Świeżo upieczone gwiazdy natychmiast rozpoczęły życie na skalę odpowiadającą ich dochodom, ale tym razem nikogo to już nie dziwiło, nie oburzało, gdyż od początku było wiadomo, o co idzie gra.

Intymny masaż

Nie jest tajemnicą, iż charakter muzyki adresowanej głównie do młodzieży, jej ewolucję, determinują czynniki zewnętrzne. Nierzadko pełni ona rolę doraźnego komentarza politycznego czy felietonu przesyconego społecznymi treściami. Gdyby nie kryzys kubański, zapewne Bob Dylan nie napisałby *Blowin' In The Wind* czy *Masters Of War*; gdyby nie zamieszki na tle rasowym, wojna wietnamska czy fetyszyzacja przedmiotów zbytku, Mothers Of Invention Franka Zappy nie byłby zapewne niczym więcej niż zespołem wodewilowo-kabaretowym, grającym w jednym z niezliczonych klubów nocnych rozsianych gdzieś między San Francisco i Los Angeles. Istota tego zjawiska nie ogranicza się jednak tylko do warstwy tekstowej, nieraz bowiem sama temperatura emocjonalna koncertu, typ ekspresji, dynamizm oraz wygląd i mimika wykonawców starczały, by ich propozycję uznać za buntowniczą – choć w gruncie rzeczy śpiewano mniej więcej to samo, co na scenach przeznaczonych dla odbiorców o tradycyjnych upodobaniach. Tak przecież było z Elvisem Presleyem czy z The Beatles i innymi brytyjskimi zespołami pierwszej połowy lat

MŁODEL

sześćdziesiątych. W tych przypadkach medium stawało się przekazem, by użyć mcluhanowskiej terminologii. Nie oznacza to, oczywiście, że wówczas nie byłoby chętnych, aby wślizgnąć się w lukę pomiędzy budzących niepokój, niepokornych przedstawicieli rocka a konwencjonalnych wykonawców, adresujących swe utwory do możliwie najszerszej publiczności – nigdy jednak nię zdominowali oni rynku w takim stopniu, jak na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat, stając się wiodącą kastą, do której wstęp gwarantuje nie wiek czy przynależność pokoleniowa, lecz wysokość dochodów. Symboliczne nieomal staje się wspólne zdjęcie Eltona Johna i George'a Michaela z Wham!, świadczące o harmonijnym współżyciu gwiazdy o ustalonej renomie i gwiazdki, jaka rozbłysła ledwie trzy lata temu.

Pozostańmy jeszcze przez chwilę przy McLuhanie. Jego sztandarowy slogan – The medium is the massage – zakłada w związku z pisownią słowa „massage" pewną dwuznaczność. Współczesna muzyka pop jest jej doskonałą ilustracją: medium, które niegdyś było przekazem przeistoczyło się w kojący zmysły masaż audiowizualny, ponieważ – obok warstwy dźwiękowej – nie można lekceważyć tu znaczenia video-clipsów. Dla nas wciąż oryginalnych i egzotycznych, faktycznie zaś odwołujących się do zakodowanych w mentalności zachodniego widza obrazów – z reguły klisz przeniesionych z najpopularniejszych, masowo emitowanych w telewizji gatunków filmowych, skrzyżowanych ze smacznie przyrządzonymi reklamami, w jakich tle nieodmiennie króluje dobrobyt, luksus i owo fascynujące tchnienie klasy. Kpił niegdyś z tego Ken Russell w ekranizacji rock-opery *Tommy*, obsesyjnie ostrzegali przed tym The Stranglers, np. w *Baroque Bordello* czy *Don't Bring Harry*, doskonale znany jest termin „emocjonalny faszyzm" ukuty w okresie wielkiego rozkwitu dyskotek. Nic jednak z tego nie wynikło. Przeważająca część publiczności opowiedziała się za rozrywką zapewniającą psychiczny komfort i ochoczo poddała się dyktaturze pop-music – tak jak w 1979 roku (i 1983) większa część uprawnionych do głosowania zdecydowała o zwycięstwie partii konserwatywnej, kierowanej przez Margarte Thatcher, choć wiadomo było, iż równoznaczne jest to z ostatecznym ciosem dla labourzystowskiej koncepcji państwa opiekuńczego i wzrostem tendencji do ograniczania swobód demokratycznych.

Zdaję sobie sprawę, iż w tym momencie wytoczyłem najcięższą armatę, bowiem oba te fakty na pierwszy rzut oka nie mają z sobą wiele wspólnego. Zaistniały one jednak dokładnie w tym samym czasie i świadczyły o nastawieniu i aspiracjach społeczeństwa, młodego i dorosłego, w chwili gdy wielopłaszczyznowy kryzys na Wyspach Brytyjskich osiągnął w latach 1977-78 punkt, po przekroczeniu którego jest już tylko anarchia, gdyż przestają obowiązywać klarowne dotąd systemy wartości i wszelkie reguły gry. Poczynania Partii Pracy, usiłującej z donkichotowską pasją bronić dawno skompromitowanego programu, paraliżowały żądania wszechmocnych związków zawodowych oraz gwałtowne ataki i szyderstwa torysowskiej opozycji; w muzyce pop, niewyobrażalne dla nas – traktujących ten gatunek jak psią budę przy eleganckim pałacu sztuki – potężnej i nadzwyczaj dochodowej dziedzinie życia kulturalnego, dokonywały się przewartościowania zainspirowane punk-rockową rebelią. Sytuacja dojrzała do generalnego uporządkowania – stuosiemdziesięciostopniowego zwrotu – co w obu przypadkach dokonało się ostatecznie w roku 1979. Jeżeli dalej ktoś nie widzi związku, niech odpowie sobie na pytanie: czy show-business, ustępujący tylko producentom alkoholu pod względem kwot odprowadzanych rocznie do skarbu korony, mógł pozostać apolityczny, zwłaszcza gdy nowy rząd Thatcher bez osłonek faworyzował wielki kapitał? Czyż nie czuł się wręcz zobowiązany do okazania wdzięczności, ignorując jedne, a otaczając czułą opieką inne zjawiska rynkowe (choćby ową modną klikę z klubu „Blitz") w najprostszy z dostępnych sposobów – ukierunkowując popyt poprzez odpowiednią manipulację kwotą wydatkowaną na promocję płyt i wykonawców? Bez wątpienia, wygodniej dla CBS (Epic) jest reklamować konfekcję firmowaną przez Paula Younga, Wham! lub Alison Moyet niż kolejne albumy jednej z najlepszych, ale i najbardziej „niesympatycznych" grup, które pojawiły się na przestrzeni ostatnich dziesięciu lat – The Stranglers.

Ostatni rock na wyspach

Wykonawcy rockowi, wierni swojemu medium i tradycji zawierania przesłania w tekstach utworów, zeszli niejako do podziemnej opozycji – jeśli za owo podziemie uznamy niezależne wytwórnie płytowe, i to te najmniejsze (powiedzmy: Flicknife, Fall Out, Clay, Crass, Demon czy Creation), gdyż większe, mające na koncie spore sukcesy (jak Mute, Beggars Banquet, Factory, Rough Trade) są już ostrożniejsze w swojej polityce wydawniczej. Niektóre spośród nich natomiast, by wymienić tylko Factory, 4AD lub Cherry Red, albo dostosowują się do koniunktury, oferując wszakże z reguły produkt wyższej jakości albo preferują muzykę bardziej ambitną, o artystycznych walorach.

Z perspektywy Warszawy, ulegającej w muzyce rockowej zabarwionej snobizmem presji brytyjskich list bestsellerów, rola niezależnych wytwórni – mających przecież również własną, całkiem odrębną listę – wydaje się wcale znacząca. W rzeczywistości, choć lewicujący dziennikarze poczytnych tygodników w rodzaju „New Musical Express", „Melody Maker" i „Sounds" obstają histerycznie przy starej jak *Iliada* teorii konia trojańskiego, udział „indies" w ogólnym obrocie całego przemysłu jest znikomy, nierzadko ledwie wystarczający na pokrycie kosztów własnych. Jeśli naturalnie pominiemy w rachunkach nieliczne, jednostkowe sukcesy w rodzaju Joy Division i New Order (Factory), Yazoo i Depeche Mode (Mute) czy The Smiths (Rough Trade). W podobnych warunkach pojęcie promocji z prawdziwego zdarzenia jest abstrakcją, a jedyną jej formę stanowić może wyłącznie skandal, obojętne zresztą jakiej natury, który rozdmuchają środki masowego przekazu. Grupa Anti-Nowhere League zwróciła na siebie uwagę w 1983 roku, gdy policja skonfiskowała ich debiutancki singel z utworem *So What?* na stronie B z uwagi na obsceniczny tekst; o istnieniu anarchizującej formacji Crass szersza publiczność dowiedziała się, gdy odkryto, iż kryje się ona za rozesłaną po redakcjach niektórych wielkich europejskich dzienników i agencjach prasowych taśmą ze spreparowaną rozmową telefoniczną Ronalda Reagana i Margaret Thatcher, dotyczącą strategii operacji falklandzkiej i wspólnej polityki nuklearnej Anglii i USA; ostatnio dał o sobie znać zespół Jesus And Mary Chain, kiedy zmuszono go do skrócenia tytułu utworu *Jesus Suck* na *Suck*, gdyż urażeni w swych uczuciach religijnych pracownicy tłoczni, należącej do koncernu WEA, odmówili produkcji płyty, grożąc strajkiem.

W tym hałaśliwym koniu trojańskim, który – trzeba to bezstronnie przyznać – wydaje się dziś być ostatnią redutą prawdziwego rock'n'rolla, nie kryje się żadna licząca się drużyna dywersyjna, mogąca poważnie zagrozić prymatowi fonograficznych magnatów. Przeciwnie, margines niezależności z każdym dosłownie miesiącem kurczy się, zważywszy coraz powszechniejsze zawieranie przez niezależnych umów dystrybucyjnych z wielkimi firmami, wreszcie – tendencje do centralizacji kapitału poprzez łączenie się gigantów. Virgin Records wchłonął Charisme i Chrysalis, zjednoczyły się Polydor, Phonogram i Mercury, wkrótce ma dojść do połączenia Arioli-Aristy z RCA.

Jedno dziś nie ulega wątpliwości – EMI nie pozwoli już sobie na ekstrawagancję w rodzaju opublikowania jakiegoś nowego *Anarchy In The U. K.*, a Virgin odkłada na bliżej nie sprecyzowany termin wznowienie klasycznego już albumu *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*, z którego część nagrań dostępna jest wyłącznie na importowanej z USA kompilacji. Czyżby więc Sex Pistols dalej uważano za niebezpiecznych?

Ponętny urok burżuazji – część 2

W 1983 roku na scenę ponownie wkroczył David Bowie i albumem *Let's Dance* – kolekcją wykwintnej konfekcji rozrywkowej – symbolicznie zalegalizował kierunek rozwoju muzyki pop lat osiemdziesiątych, jawiąc się znowu jako arbiter elegantiarum. „Working Class Hero", uosabiany niegdyś przez Johna Lennona i reanimowany przez punkowych i post-punkowych wykonawców (zanim ci ostatni nie poróżnili się ze sobą odnośnie terminologii, kto jest pozytywnym, a kto negatywnym punkiem) ostatecznie i nieodwołalnie skierowany został do komórki z antykami. Jego miejsce zajął „Middle Class Hero" – wzór do naśladowania, zwłaszcza jeśli łączył w sobie tak cenne przymioty, jak przedsiębiorczość i nieskazitelne maniery, zamożność i wyszukaną prostotę.

Tom Robinson nagrywając utwór *Winter Of'79* w przeddzień dojścia do władzy torystów, widział nadchodzącą epokę rządów konserwatywnych jako okres niezwykle wrogi i mroczny, kultywujący represje i nietolerancję. Nie spodziewał się jednak, iż na zewnątrz będzie on tak barwny i rozrywkowy, upływający pod dyktando beztroskiej elity, złożonej z gwiazd estradowych, projektantów mody, wziętych modelek, fotografików i realizatorów video-clipsów.

Oczywiście, nikt z owej elity nawet na torturach nie przyznałby się do prawicowych sympatii, gdyż natychmiast zostałby wykluczony z towarzystwa. Także i



DAVID BOWIE

WY(?)



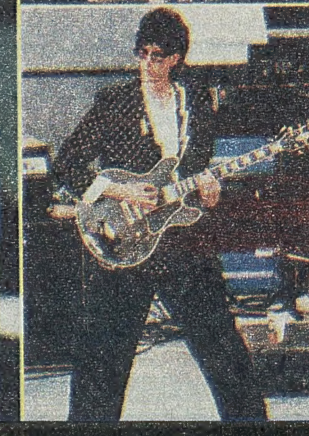

LIVE AID
LIVE AID












teksty popularnych piosenek, obok banalnych, powielanych do mdłości tematów, nieraz zawierają akcenty krytyczne – są one wszakże mało konkretne (konkretnie myśli się tylko o karierze) i z reguły odnoszą się do czasów i zagrożeń, jakie niesie ze sobą koniec XX wieku, starannie unikając wskazania na bezpośrednie przyczyny zła. W drodze wyjątku można wyszydzić Ronalda Regana, co skwapliwie uczyniła grupa Frankie Goes To Hollywood w video-clipsie *Two Tribes* i amerykański zespół The Ramones, nagrywając wyłącznie na rynek angielski (sic!) singel *Bonzo Goes To Bittburg.* Konia z rzędem jednak temu, kto wskaże choćby na jeden utwór lub teledysk firmowany przez wielką wytwórnię, gdzie bez ostonek i protekcyjnych woalek skrytykowano by Margaret Thatcher, mimo iż od pewnego czasu całkiem otwarcie czyni to nawet prasa o dalekim od lewicowego nastawieniu.

Muzyka i subkultura pop, która jeszcze nie tak dawno szczyciła się postępowymi postawami, stała się więc nadzwyczaj konserwatywna i wyrachowana – nazbyt świadoma tego, co może stracić, aby ryzykować konflikt z Establishmentem.

Nie ma szczęśliwych wysp

Rok 1983 upłynął stosunkowo beztrosko, choć po krótkiej i niebywale kosztownej wojnie z Argentyną o Falklandy, która początkowo wyzwoliła hurrapatriotyczne emocje, pozostał przykry niesmak. Elvis Costello napisał wówczas jeden z najbardziej gorzkich utworów dekady – *Shipbuilding;* zaczęto sobie zadawać pytanie, dokąd to wszystko zmierza. Rok następny rozwiał wszystkie wątpliwości, dotyczące faktycznego kursu rządów konserwatywnych. Rozmieszczenie amerykańskich rakiet średniego zasięgu uczyniło z Anglii potencjalny cel strategiczny w wypadku zbrojnej konfrontacji Wschód-Zachód i zaktywizowało działalność pacyfistycznej organizacji Kampania o Nuklearne Rozbrojenie – Campaign for Nuclear Disarmament (CND); w parlamencie wysunięto projekt ustawy o zlikwidowaniu rad sześciu wielkich miast z Greater London Council (GLC) na czele – tak się dziwnie składa, iż bez wyjątku kierowanych przez laburzystów i, co warto odnotować, zasłużonych m.in. w kultywowaniu tradycji niemodnej już kultury robotniczej i rozładowywaniu na miarę skromnych możliwości problemu bezrobocia; w marcu rozpoczął się wielomiesięczny strajk górników – od samego początku oczywista próba sił między właścicielami kopalni, popieranymi przez partię torystów, a najpotężniejszym w Zjednoczonym Królestwie związkiem zawodowym – National Union of Miners (NUM).

Tym razem środowisko muzyków pop musiało się zadeklarować, po czyjej stoi stronie. I choć – zgodnie z oczekiwaniami – większość pozostała neutralna, całkiem liczące się grono wykonawców np. Culture Club, Style Council, U2, Bronski Beat, Wham! zgłaszało akces do często organizowanych koncertów-demonstracji bądź popierających CND i GLC, bądź obliczonych na zebranie pieniędzy dla strajkujących górników, kiedy kasa NUM zaczęła świecić pustkami. Złośliwi twierdzą, że gwiazdy pop czyniły to wyłącznie z egoistycznych pobudek, aby uspokoić wyrzuty sumienia spowodowane świadomością, iż żyją w sztucznym świecie odizolowanym od rzeczywistych problemów świata zewnętrznego. Nie należy jednak nie doceniać ich zaangażowania, jakkolwiek efekt okazał się w rzeczy samej znikomy. Rakiety zainstalowano; mimo kampanii o utrzymanie GLC – ze znaczkami i koszulkami ze sloganem „Keep GLC Working for London", a nawet płytą nagraną przez grupę artystów pod kryptonimem The Law Lords International, zatytułowaną *Livingstone Rap* (Ken Livingstone jest przewodniczącym Rady Wielkiego Londynu) – ustawa o abolicji została przeforsowana i wejdzie w życie w 1986 roku; strajk górników zakończył się klęską, represjami w stosunku do najaktywniejszych i rozbiciem NUM, za co winę ponosi również przywódca związku, Arthur Scargill – natchniony, bezkompromisowy bohater, ale jakby przeniesiony z innej epoki w czasy narzucające konieczność cierpliwego wypracowania kompromisowych rozwiązań.

Takim właśnie kompromisowym wyjściem obranym przez wykonawców muzyki pop było rozgraniczenie działalności koncertowej i nagraniowej, już jednak sam ich udział w opozycyjnych imprezach sprowokował pewne wydarzenia o cokolwiek represyjnym odcieniu. Oto w 1984 roku w ostatniej chwili lokalne władze cofnęły licencję na festiwal w Lilford Park, będący kontynuacją Reading Rock Festival; w 1985 do potężnej awantury doszło nieopodal starożytnego Stonehenge, kiedy wbrew ostrzeżeniom policji zdecydowano, iż występy odbędą się; torysowska większość w radzie miasta Reading nie dopuściła również, by najbardziej zasłużony i największy w Europie festiwal tego rodzaju powrócił do swej dawnej siedziby. Solą w oku partii pani Thatcher jest też wielka doroczna impreza uliczna Notting Hill Carnival – wielka ekspozycja dorobku kulturalnego czarnych Brytyjczyków, pochodzących z Indii Zachodnich. Nie wydaje się jednak, by doszło do jej likwidacji, zważywszy groźbę wybuchu zamieszek. Jak niewiele trzeba, by do nich doszło, świadczą ostatnie zajścia w Birmingham.

Na Zachodzie bez zmian, ale...

Pomimo wyraźnych sygnałów ostrzegawczych, zapalających się nader często w ciągu ostatnich dwóch lat, nie zanosi się na rychły zmierzch nowej ery konsumpcyjnej – nawet jeśli następne wybory przyniosą zwycięstwo partii labourzystowskiej, coraz pewniej kierowanej przez Neila Kinnocka. Wprost przeciwnie. Należy raczej oczekiwać, iż będzie się ona stabilizować, gdyż o jej przetrwaniu decyduje pokolenie, które dorastało podczas kryzysu lat siedemdziesiątych, a większość idoli młodzieży brytyjskiej pochodzi z niezbyt zamożnych domów i – podobnie jak w czasach Beatlemanii – uznała karierę w szeroko pojętych zawodach artystycznych za najpewniejszą drogę do zmiany statusu społecznego i majątkowego. Recesja ekonomiczna wyostrzyła kontrasty, grubą kreską oddzielając ludzi dobrze sytuowanych od ubogich, posiadających atrakcyjną pracę od bezrobotnych uzależnionych od zasiłku. Nic dziwnego, że młodzież wolała znaleźć się po stronie tych pierwszych – wyrwać się z własnego środowiska. W rzeczywistości powiodło się bardzo nielicznej garstce – najważniejsze jednak, iż okazało się to możliwe.

I właściwie nic złego w tym, że dzisiejsze gwiazdy muzyki pop – w tej dziedzinie sukcesy są najbardziej spektakularne – potrafią dobrze liczyć i dbać o swoje interesy, dlaczego bowiem mają na nich zbijać fortuny menażerowie, producenci i wytwórnie płytowe, jak na ich starszych kolegach. Niepokojący jednak wydaje się bezprecedensowy konserwatyzm samej muzyki i bezideowość całej związanej z nią subkultury, sprzyjające z jednej strony ograniczaniu się do mechanicznego schlebiania gustom nabywców płyt i nic ponadto, z drugiej – utrwalaniu się skrajnie egoistycznych postaw. Pewnym pozytywnym wyłomem były koncerty na rzecz CND, GLC i NUM – niewykluczone, iż zapowiedzią poważniejszych przemian stanie się gigantyczna impreza charytatywna Live Aid zorganizowana z inicjatywy Boba Geldofa z Boomtown Rats 13 lipca 1985 roku na stadionach Wembley w Londynie i John F. Kennedy Stadium w Filadelfii, której przebieg transmitowały przez satelitę niemal wszystkie zachodnie stacje telewizyjne. Globalne audytorium wynosiło około 300 milionów widzów, czym zapewne zachwycony był sam Marshall McLuhan, a całkowity dochód (wynoszący ponad 50 milionów funtów szterlingów) przeznaczono na pomoc dla ofiar klęski głodu w Afryce.

W dobie pragmatyzmu, Live Aid nie mógł stać się Woodstockiem lat osiemdziesiątych, chodziło przecież o konkretny zbożny cel, a nie o jakieś naiwne mrzonki; rozmiarami i zasięgiem przebił także analogiczny koncert dla Bangla Desh z 1972 roku. Wzięły w nim udział sławy – by ograniczyć się do Wembley – należące do dwóch pokoleń: David Bowie, Elton John, Bryan Ferry, Status Quo, Queen, Phil Collins, reaktywowana specjalnie na tę okazję grupa The Who oraz Spandau Ballet, Ultravox, Style Council, U2, Adam Ant, Sting, Paul Young, Sade, Alison Moyet i oczywiście Boomtown Rats.

Czy Live Aid był przebudzeniem się poczucia współodpowiedzialności za losy świata, o tyle ważnym, iż dotyczącym grupy ludzi o wręcz nieprzyzwoicie wysokich dochodach, czy też tylko przedsięwzięciem o niewątpliwym walorze reklamowym, wartym poświęcenia jednorazowego honorarium? Na to pytanie można ostrożnie odpowiedzieć, że tym drugim – na pewno. Zobowiązująca wszak zdaje się być wypowiedź Davida Bowiego: *Było fantastycznie, powtórzmy to w przyszłym roku.*

JERZY A. RZEWUSKI

BOB GELDOF

MŁODE LWY



BRUCE SPRINGSTEEN



W 1972 roku nieznany nikomu prowincjusz Bruce Springsteen śmiało wkroczył do biura Johna Hammonda z firmy Columbia w Nowym Jorku. Twierdził, że potrafi śpiewać, przedstawił kilka własnych piosenek. Gmach jednej z największych firm fonograficznych na świecie opuszczał z wieloletnim kontraktem płytowym w kieszeni. Wkrótce potem dokonał pierwszych nagrań. Minęło jeszcze kilka miesięcy, zanim znany krytyk Jon Landau obwieścił światu: *ujrzałem przyszłość rock'n'rolla, imię jej* Bruce Springsteen! Trzecia płyta wykonawcy – *Born To Run* – wprowadziła go w połowie lat siedemdziesiątych do grona gwiazd amerykańskiej muzyki rockowej. Jego nagrania oczekiwane były od tej pory z niecierpliwością, entuzjazm towarzyszył także występom Springsteena. Jego piosenki włączyli do swego repertuaru m. in. Manfred Mann, Patti Smith, Graham Parker i Lou Reed. I kiedy wydawało się, że Bruce Springsteen nie zaskoczy już publiczności niczym niezwykłym, wydał w roku ubiegłym płytę *Born In The U.S.A.*, być może najpopularniejszy album lat osiemdziesiątych.

Tyle reklamowy folder. Prawda jest bardziej złożona – w życiu Springsteena nie było przypadków. Pierwszą płytę nagrał on po wielu latach klubowych występów, a sukces, jakiego w końcu doświadczył, poprzedziła kosztowna, starannie przygotowana kampania reklamowa...

Bruce Springsteen urodził się w Freehold w stanie New Jersey w rodzinie robotniczej, w której wymieszały się irlandzkie i włoskie wpływy narodowe. Pierwszy zespół – The Castilles – utworzył w 1964 roku, w wieku piętnastu lat, pod wrażeniem światowych sukcesów The Beatles. Śpiewał, próbował też grać na gitarze. Tak jak on postąpiło wówczas tysiące młodych ludzi; nieliczni mieli w przyszłości przestąpić próg nagraniowego studia. Przez wiele lat Springsteen pozostawał jednym z wielu amatorskich muzyków bez większych szans na sukces, bez specjalnych ambicji i skonkretyzowanych planów. Z zespołem Steel Mill pojawił się w końcu lat sześćdziesiątych w San Francisco, gdzie formacją zainteresował się znany impresario Bill Graham, właściciel małej firmy płytowej Fillmore Records. Nie wiadomo jednak, czy nagrań nie dokonano dlatego, że Springsteenowi nie zależało na kontrakcie – taką wersję podaje się dziś częściej – czy dlatego, że Graham zniechęcił się do wykonawcy po próbnej sesji. Już wtedy towarzyszyli wokaliście muzycy, z którymi występuje dzisiaj, ale w 1971 roku działalność formacji zawiesił. Wahał się, nie wierzył w siebie, w sukces. Mówił o tym później, w 1974 roku, w wywiadzie, jakiego udzielił dziennikarzowi tygodnika „Melody Maker". Nie odrzucił jednak szansy, jaką w 1972 roku stworzył mu Mike Appel z małej firmy Laurel Canyon Productions, organizując próbne przesłuchanie w studiach Columbii; to on wynegocjował dla Springsteena kontrakt nagraniowy.

Na debiutanckiej płycie – *Greetings From Asbury Park, N.J.* (Columbia, 1973) – Springsteen objawił się jako dylanowski stylista. Mimo bardzo charakterystycznych zwrotów melodycznych, jego ballady, takie jak *Spirit In The Night* czy *Blinded By The Light* – rozgadane, nie zawsze uporządkowane formalnie, obfitujące w dygresje oraz zaskakujące zmiany w toku narracji – zdradzały duży wpływ Dylana. Ktoś z Columbii zasugerował nawet, by Springsteena lansować jako „nowego Dylana", a więc w założeniu epigona twórcy *Blowin' In The Wind* i *Like A Rolling Stone*, proponując opracowanie repertuaru pierwszej płyty na gitarę akustyczną i harmonijkę. Kampania reklamowa tego rodzaju mogła debiutującego wykonawcę zniszczyć, odbierała mu wszak prawo do zaznaczenia własnej indywidualności, kwestionowała jego oryginalność. Ratunek miał nadejść ze strony Landaua. Wieszcząc z przesadą charakterystyczną dla wielu publicystów zajmujących się muzyką młodych: *ujrzałem przyszłość rocka*, wkładał on w usta promotorów z Columbii nowy slogan reklamowy. Pojawił się też w studiu nagraniowym, narzucając Springsteenowi – wbrew charakterowi jego repertuaru – brzmienie odpowiadające jednak temperamentowi wokalisty.

Springsteen, który w swych piosenkach o śpiewnej, bogatej melodyce wydawał się spadkobiercą tradycji amerykańskiego folk-rocka lat sześćdziesiątych, zdradzał też znajomość kunsztownych ballad Vana Morrisona, już na pierwszej płycie objawił się jako wokalista impulsywny, najlepiej czujący się w interpretacji ekspresyjnej, bliskiej krzyku. Opracowanie utworów – ostatecznie tylko jedna piosenka, *Mary Queen Of Arkansas*, zaaranżowana została w konwencji dylanowskich ballad z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych – miało temperament i wigor wokalisty podkreślać. Wykonawcy towarzyszył już wtedy – towarzyszy do dziś – zespół rockowy o rozbudowanym składzie instrumentalnym (saksofon, fortepian plus organy, itp.), o brzmieniu wyjątkowo gęstym, zawiesistym; na drugiej płycie wprowadził Springsteen także sekcje instrumentów dętych i smyczkowych, grupy wokalne męską i żeńską, instrumenty takie jak akordeon czy mandolina. Próbując uwolnić się od dylanowskich wpływów zagubił się jednak, podejmując na drugiej płycie – *The Wild, The Innocent And The E-Street Shuffle* (Columbia, 1974) – m.in. próbę fuzji jazzu i rocka á la Chicago czy Blood Sweat & Tears, choćby w utworze *Kitty's Back* z improwizowaną partią organów o charakterze obszernej dygresji. Wpływ murzyńskiej muzyki rozrywkowej tego okresu zdradzał z kolei utwór *The E-Street Shuffle*. Piosenka *Rosalita* zwracała uwagę kolorytem latynoskim.

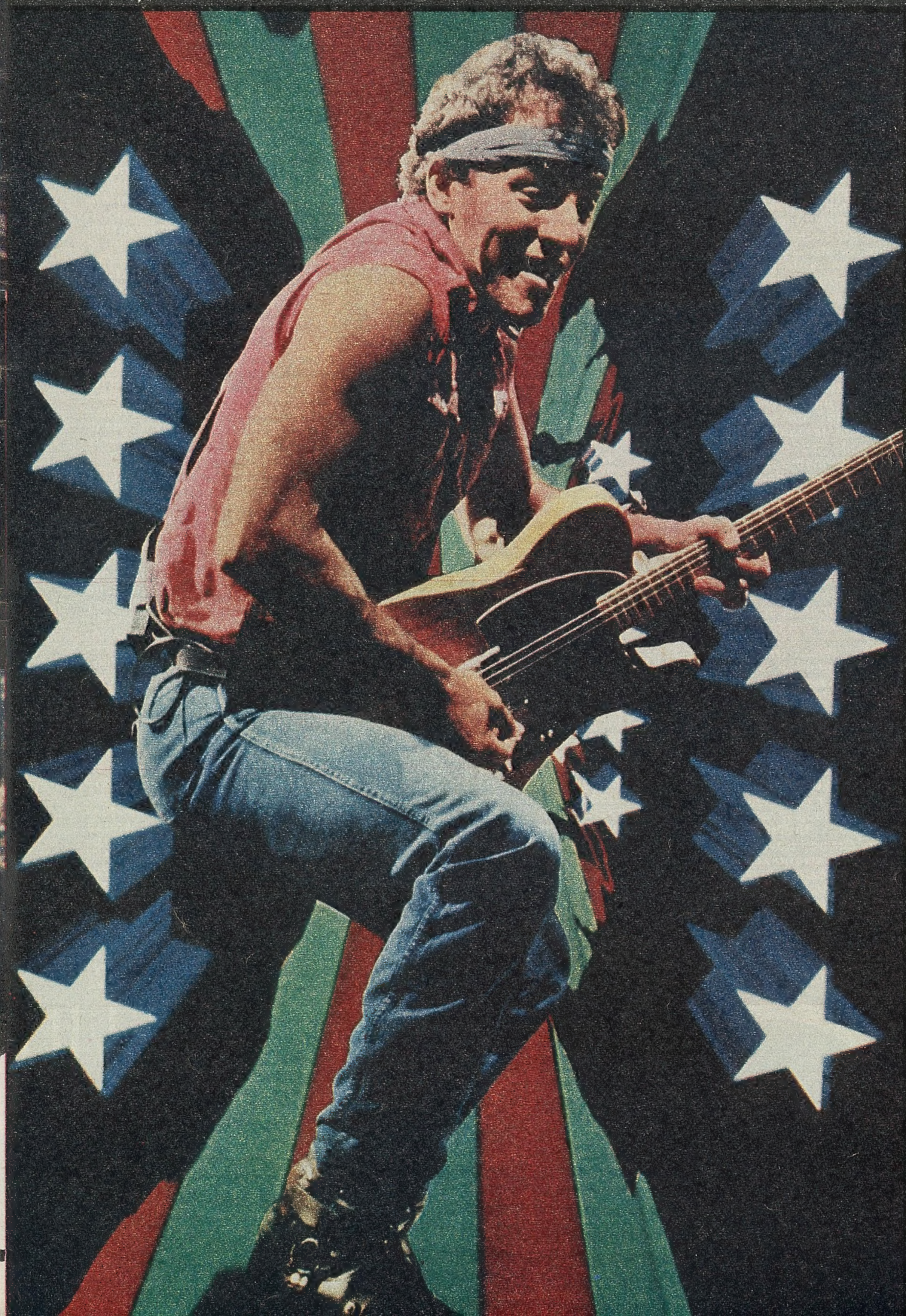
Landau, z którego rad Springsteen skorzystał po raz pierwszy realizując kolejną płytę – *Born To Run* (Columbia, 1975) – zażądał większej konsekwencji, domagając się repertuaru bardziej spójnego i zwartego. Pojawił się w tym zestawie utwór *10th Avenue Freeze-Out*, który w odniesieniach do murzyńskiej muzyki rozrywkowej, także w aranżacji (riffowy akompaniament instrumentów dętych), a nawet w treści stanowił replikę *The E-Street Shuffle;* podobnie jak poprzednią płytę, także ten zbiór zamykała rozbudowana kompozycja o bardziej wyszukanym brzmieniu – *Jungleland. Born To Run* zdominowały jednak krótkie, ekspresyjne piosenki, bliższe jak *She's The One* tradycji rhythm'n bluesa. Zgodnie z sugestią Landaua większość z nich, np. *Born To Run* czy *Night*, opracowano w sposób charakterystyczny dla nagrań firmowanych przez znanego producenta i aranżera – Phila Spectora. Zagęszczając fakturę do granic czytelności poszczególne instrumenty nagrywał on z tą samą głośnością, podobnie wzmocnioną dynamiką, z upodobaniem stosował też pogłos, co w sumie dawało efekt przytłaczający; męczący być może, zatopiony w ten hałas krzyk wokalisty, np. Tiny Turner w *River Deep Mountain High*, robił jednak niezwykłe wrażenie.

Album *Born To Run* potwierdzał temperament Springsteena, przyniósł mu też ogromną popularność, ale sam wykonawca nie był z płyty zadowolony. Bliższe wydawało mu się bardziej przejrzyste brzmienie rockowe, eksponujące ekspresyjne partie gitary o bluesowej artykulacji. Tak też opracowany został repertuar kolejnej, zapewne najlepszej w dorobku wokalisty płyty *Darkness On The Edge Of Town* (Columbia, 1978). Pisze się często o związkach Springsteena z tradycją rock'n'rolla, rhythm'n'bluesa, ale w pełni objawiły się one dopiero w nagraniach z albumu *River* (Columbia, 1980), który dla autora *Born To Run* oznaczał powrót do muzyki rozrywkowej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, jej banałów, jej naiwności, by wymienić takie piosenki, jak *Sherry Darling* czy *The Ties That Bind*, rock'n'rollowy utwór *Ramrod* albo trawestację stylu The Rolling Stones – *Crush On You.* Brzmienie tych nagrań było jeszcze bardziej wyważone niż na płycie poprzedniej; album kolejny – *Nebraska* (Columbia, 1982) – stanowił dalszy krok w tym kierunku. Zawierał bowiem robocze wersje nowych piosenek Springsteena, nagranych bez zespołu, w większości wypadków wykonanych ze skromnym akompaniamentem... gitary akustycznej i harmonijki. Być może kompozytor uważał, że uwolnił się w końcu od wpływów Dylana, co potwierdzi prezentując własne ballady w opracowaniu przywołującym jednoznaczne skojarzenia z folkowym repertuarem początku lat sześćdziesiątych. Na pewno nie ma nic wspólngo z Dylanem – ani też ze... Springsteenem, ze Springsteenem, jakiego zdążyliśmy poznać – ostatnia jak dotąd płyta w dorobku wykonacy, *Born In The U.S.A.* (Columbia, 1984). Album ten poza dwoma charakterystycznymi balladami, *My Hometown* i *I'm On Fire*, a także utworem *Cover Me* o powierzchownych odniesieniach do bluesa, zawiera uproszczony, agresywnie i jednostajnie zrytmizowany, wyjątkowo hałaśliwy repertuar rockowy w rodzaju *Born In The U.S.A.* czy *Darlington County.* I trudno powstrzymać się od refleksji, że zapowiedź Landaua sprzed lat kilkunastu – *ujrzałem przyszłość rocka* – nabrała w kontekście tych nagrań, wyjątkowo popularnych, wymowy gorzkiej.

Można zresztą przypuszczać, że Springsteenowi chodziło o to właśnie, by jego muzyka drażniła, irytowała; zawarte na płycie piosenki podejmują wszakże najbar-

SAMOTNOŚĆ IDOLA

AMERYKAŃSKA KARIERA



dziej bolesne problemy dzisiejszej Ameryki. Utwór tytułowy przypomina Wietnam – tragedię, o której Amerykanie chętnie by zapomnieli; mówi także o bezrobociu – upokarzającym, poniżającym. W piosence tej słowa: *urodziłem się w Stanach Zjednoczonych* Springsteen powtarza z goryczą i wstydem. Dla równowagi wprowadził do zbioru nostalgiczną balladę *My Hometown* o wydźwięku patriotycznym. O tonacji albumu zadecydowały jednak utwory takie, jak *Working On The Highway* czy *Downbound Train*, ukazujące ludzi najciężej pracujących, wzgardzonych jednak, spychanych na margines. Izolacja rodzi wrogość, o czym mówił Springsteen w piosenkach takich jak *Badlands* czy *Nebraska*. Bezpośrednią inspirację stanowiła dlań w pewnym momencie autentyczna tragedia opowiedziana m.in. w filmie Terrence Malicka *Badlands;* para odepchniętych przez otoczenie młodych ludzi – Charles Starkweather i jego brzydka dziewczyna Caril Fugate – stanęła przed sądem pod zarzutem zamordowania wielu przygodnie spotkanych, niewinnych osób... Springsteen nie bronił zabójców, ryzykował jednak tezę, że odpowiedzialność za ich czyny choćby w części ponosi społeczeństwo.

Podobnych bohaterów, skłóconych z życiem i ze światem, targanych wewnetrznym niepokojem, gnających gdzieś przed siebie, ukazywał w swych piosenkach wielokrotnie *(Born To Run)*, wpisując ich sylwetki w upiorny krajobraz Nowego Jorku nocą *(New York Serenade, Incident On 57th Street)*. Uznany w pewnym momencie za wyraziciela wielkomiejskiej alienacji naszych czasów, buntu przeciwko degradacji człowieka w tłumie współczesnych metropolii, w pisanych przez siebie piosenkach, takich jak *Darkness On The Edge Of Town* czy *Streets On Fire*, skłaniał się jednak dawniej ku najbardziej stereotypowemu, powierzchownemu ujęciu problemów wyobcowania. Mimo pozorów rzeczywistości świat przezeń opisany – mroczne zaułki wielkiego miasta – był w swej malowniczości światem wyimaginowanym; spektakularny bunt – buntem o niewyartykułowanej motywacji, instynktownym raczej niż świadomym, chłopięco-infantylnym. Tak jak w filmach *Buntownik bez powodu* z Jamesem Deanem czy *Dzikus* z Marlonem Brando.

Springsteen, którego pierwsze ballady *Blinded By The Light* czy *Does This Bus Stop At 82nd Street?*, pełne były pustosłowia wśród niejednoznacznych symboli oraz przytłaczających, surrealistycznych obrazów, pokonał jako autor długą drogę, zanim zdobył się na ton rzeczowy, na realizm w ocenie Ameryki w jej opisie. Trudno zarazem przypuszczać, że ogromny sukces zapewnił piosenkom z płyty *Born In The U.S.A.* ich odważny realizm. Powodzeniem nieznacznie mniejszym cieszył się wszakże album *River*, zawierający utwory tak banalne, jak *Two Hearts*, *Hungry Heart* czy *I Wanna Marry You;* sentymentalne, opiewające szczęście we dwoje, małą stabilizację z dala od problemów świata. Społecznego nonkonformizmu rocka nie warto przeceniać i tego m.in. błyskotliwa kariera Bruce'a Springsteena zdaje się nas uczyć.

WIESŁAW WEISS

SAMOTNOŚĆ IDOLA

OD LED ZEPPELIN DO...?

1. Kilka lat temu Robert Plant – biorąc udział w ankiecie „New Musical Express", która miała przybliżyć czytelnikom osobowości wyróżniających się artystów – przedstawił siebie jako wroga kompromisów. Nie wiem, czy ostatnio nie zmienił zdania. Jego longplay *Shaken'n'Stirred* – wydany latem tego roku – nie powtórzył komercyjnego sukcesu poprzednich płyt. Wydaje się, że Plant nie pozyskał sobie nowej publiczności utworami z *Shaken'n'Stirred*, a rozczarował słuchaczy rekrutujących się spośród wielbicieli Led Zeppelin. Ściślej biorąc, cała jego samodzielna działalność artystyczna nie przesłoniła – jak dotąd – wcześniejszych osiągnięć z tym zespołem. I właściwie trudno się temu dziwić.

Solowe kariery muzyków z wiodących na świecie grup rockowych na ogół nie przynoszą interesujących rezultatów, a często mają niewiele wspólnego z tą stylistyką. Siłą napędową rocka pozostaje konfrontacja różnych indywidualności w obrębie zespołu. Kluczem do artystycznego sukcesu – wypracowanie własnego stylu wykonawczego, charakterystycznego brzmienia grupy.

Wydana ostatnio płyta Micka Jaggera – *She's The Boss* skłania do podejrzeń, iż nie rozumie on istoty fenomenu... The Rolling Stones, którego sam przecież był współtwórcą. Nic tu nie wynagradza muzycznego banału – jeśli abstrahować od charakterystycznego głosu, zdawać by się mogło – nierozerwalnie związanego z rockiem. O ile w produkcjach zespołu można było doszukać się pastiszowego zacięcia, specyficznego klimatu – jakby wynikającego z ironicznego dystansu do własnych utworów – to w piosenkach z *She's The Boss* tę swoistą finezję zastąpiły dość niezgrabne zabiegi. Rutynowo folgując swemu upodobaniu do murzyńskiej muzyki dyskotekowej Jagger stara się zarazem wpasować za wszelką cenę w nurt rockowej komercji. Jego zwierzenie z łamów „Melody Maker", iż lubi debiutancki longplay The Rolling Stones, gdyż *świetnie nadaje się do tańca*, nabiera w tym kontekście głębszej i zupełnie smętnej wymowy.

Phil Collins, jakby nie usatysfakcjonowany ambitnym rockiem Genesis, utworzył jazzujący Brand X. Ostatecznie jednak za pole solistycznej działalności obrał muzykę wybitnie użytkową – włączając agresywne brzmienie swej perkusji do perfekcyjnie robionej „muzycznej tapety".

Czy idzie tu o chęć potwierdzenia własnej „kasowości", mogącej mile łechtać mimo posiadania imponującego konta? Czy mentalność gwiazd rocka jako odrębna kategoria jest tylko wymysłem autorów wyżywających się w pisaniu o tej muzyce? Czy rockowy artyzm bywa na ogół produktem przeróżnych zbiegów okoliczności, dość przypadkowym rezultatem wędrówki krętymi ścieżkami ku estradowemu profesjonalizmowi, wynikiem bardziej intuicyjnych niż uświadomionych poszukiwań?

Równie kłopotliwa jak odpowiedzi na powyższe pytania jest ocena działalności Roberta Planta po rozwiązaniu Led Zeppelin.

2. W latach siedemdziesiątych Led Zeppelin przyćmił swą popularnością The Rolling Stones. Ale chociaż w kształtowaniu się stylu obu zespołów decydującą rolę miał wpływ murzyńskich wzorów bluesowych, to mieliśmy do czynienia z odmiennymi właściwie zjawiskami.

Dobrze można to prześledzić na przykładzie Jaggera i Planta. Pierwszy z nich zbliżył do „czarnej" wokalistyki na piosenkarski sposób, co zresztą wynikało z atmosfery początku lat sześćdziesiątych, w których debiutował. Drugi jakby przerysowuje przyswojoną sobie – i tak już bardzo ekspresyjną – murzyńską manierę bluesowo-soulową; w jego śpiewie jest coś z popisu, element improwizacji zawsze odgrywa szczególną rolę.

Każdy z nich cieszy się do dziś charyzmą, ale wynikającą z innych przyczyn. Jagger – zapewne dużo bogatsza osobowość od Planta – pozostaje bulwersującym rockowym clownem, barwną postacią muzycznego establishmentu, twarzą z galerii pop-kultury. Ten drugi stał się w cieniu sukcesu Led Zeppelin jednym z bezpretensjonalnych idoli epoki hippiesowskiej – a może raczej pretensjonalnym zgodnie z jej wymogami – będąc właściwie postacią anonimową poza estradą i studiem nagraniowym, zawdzięczając wszystko swemu wkładowi w styl zespołu. Wątłość pozamuzycznych treści w „legendzie" Led Zeppelin była czymś, czego nie mogli darować grupie angielscy recenzenci, chcący widzieć i w tej karierze wdzięczny pretekst do socjologizujących wywodów. Tym bardziej zirytowani, że w latach siedemdziesiątych zespół stał się najbardziej dochodowym przedsięwzięciem światowego rocka, na dodatek lekceważąc pojmowaną obiegowo przebojowość: *Nie robimy muzyki na single*.

W gruncie rzeczy Led Zeppelin pozostał reliktem końca lat sześćdziesiątych. Czasów, gdy muzycy przestali być marionetkami w rękach show-businessu i mogli sobie pozwolić na luksus bycia sobą, na nieuleganie presji gwiazdorskiego statusu. Komentując rozwiązanie Led Zeppelin, które nastąpiło po śmierci perkusisty Johna Bonhama we wrześniu 1980 r., Plant powiedział w jednym z wywiadów: *Zeppelin był grupą czterech przyjaciół. Nie jesteśmy tacy jak Stones, żeby dokupywać nowych muzyków*. Fala plotek o reaktywowaniu zespołu okazała się rzeczywiście bezzasadna. Spekulacje takie nadal pobudzają okazjonalne, wspólne występy Planta z gitarzystą Jimmy Page'm, twórcą Led Zeppelin.

3. Plant trafił do Led Zeppelin w momencie utworzenia tej grupy przez Page'a, w 1968 r. Miał wówczas 20 lat, wcześniej przez jakiś czas prowadził w Birmingham amatorski zespół Band Of Joy, powstały na fali hippiesowskiej mody i koncentrujący się na wykonywaniu nastrojowych piosenek z repertuaru amerykańskich formacji w rodzaju Jefferson Airplane, Buffalo Springfield, Moby Grape i Love. Page zwerbował go do swego zespołu, gdy ten lokalny głosiciel haseł flower-power przedzierzgnął się już w adepta „bluesowej szkoły" Alexisa Kornera.

Plant ze swoim stosunkowo wysokim, plastycznym głosem o charakterystycznej barwie stał się pierwszoplanowym partnerem Page'a nie tylko z powodu tak często opisywanych dialogów gitarowo-wokalnych. W czasie przygotowywania materiału na longplay *Led Zeppelin II* obaj utworzyli spółkę autorską. Dostarczyła ona zespołowi znacznej części repertuaru, ale zarazem Page i Plant tworzyli piosenki wspólnie z pozostałymi dwoma członkami Led Zeppelin.

Uznanie, iż wkład wokalisty w powstającą ofertę repertuarową ograniczał się do tekstów byłoby zupełnie krzywdzące. O ile Page wniósł ogólną koncepcję artystyczną, opartą głównie na swoich doświadczeniach z Yardbirds i umiejętność operowania agresywnym wyrazowo riffem gitarowym jako elementem konstrukcyjnym, to Plant miał możliwość wykazania swej inwencji melodycznej. Sądzić można, iż rzecz polegała na wzajemnej inspiracji i uzupełnianiu się, a wokalista Led Zeppelin często podsuwał gitarzyście motywy dobrze nadające się do spożytkowania w ekspresyjnych utworach; ale też skłaniał się w stronę bardziej refleksyjnej muzyki i np. dokonana przez Led Zeppelin parafraza folk-rockowej konwencji wynikła chyba z jego pomysłu.

W każdym razie w 1972 r. powiedział dziennikarzowi „Melody Maker": *Publiczność kojarzy nas z riffowymi utworami, ponieważ łatwo je natychmiast rozpoznać. Uważam, że powinniśmy być bardziej znani dzięki „Stairway To Heaven" niż „Whole Lotta Love"*. Przyznać trzeba, że nie omylił się. *Stairway To Heaven* – folkloryzująca, balladowa kompozycja z hardrockowym finałem o brzmieniu charakterystycznym dla Led Zeppelin uznana została powszechnie za największe osiągnięcie Page'a – Planta (i całego zespołu), choć wypada tu zauważyć, że nie miała takiego znaczenia w rozwoju muzyki rockowej, jak niektóre utwory z trzech pierwszych albumów.

Spółka Page-Plant naprawdę osiągała muzyczną oryginalność raczej tylko w sytuacji, gdy nie traciła kontaktu z wypracowanym przez cały zespół typem kompozycji, będącym dziś jednym z wzorów dla zabarwionego bluesowo, ciężkiego rocka. W innym przypadku o tożsamości jej poczynań decydowała przede wszystkim aranżacja, którą niekiedy trudno rozdzielić od charakterystycznego stylu wykonawczego poszczególnych muzyków zespołu. Był więc Led Zeppelin przykładem typowo rockowej twórczości, mimo iż w nagraniach płytowych obróbka studyjna odgrywała bardzo dużą rolę. Dotyczyło to również sposobu podania partii wokalnych Planta. Zarówno w utworach, gdzie osiągał swą wokalną „histerię" i operował krzykiem (np. *Whole Lotta Love*), jak i w bardziej konwencjonalnych, stonowanych interpretacjach (np. *Going To California*) – pogłos, zmiany planów dźwiękowych i „nakładki" głosu stają się istotnym środkiem do uzyskania artystycznego efektu.

Zawieszenie działalności Led Zeppelin nastąpiło w sytuacji, gdy spółka Page-Plant zatraciła swe stymulujące znaczenie dla obu muzyków. Przekonywał już o tym album *Physical Graffiti* (1974 r.), a ostatni longplay *In Through The Out Door* (1979 r.) był jakby zapowiedzią powstania nowego duetu autorskiego w ramach zespołu: John Paul Jones – Robert Plant, opartego chyba na podobnej zasadzie.

Page, zażywający z Led Zeppelin sławy jednego z klasyków gitary rockowej, z upływem czasu okazał się zaskakująco małą indywidualnością artystyczną. Coś, co można było podejrzewać w okresie istnienia tego zespołu, wyszło w pełni na jaw po jego rozwiązaniu; w muzyce do filmu Michaela Winnera *Death Wish II* z 1982 r. i w spółce autorskiej z byłym wokalistą Bad Company, Paulem Rodgersem, pod szyldem The Firm, udokumentowanej albumem pod tymże tytułem w 1985 r. Miotając się między rutynowym eksploatowaniem konwencji Led Zeppelin (*Who's The Blame, Someone To Love*) a wątpliwymi zabiegami w rodzaju... grania preludium e-moll Chopina z bluesową artykulacją zachowuje oryginalność raczej tylko jako instrumentalista.

4. Jeszcze przed rozwiązaniem Led Zeppelin zdarzało się Plantowi występować z innymi zespołami – m.in. z Rockpile wziął udział w koncercie na rzecz Kampuczy w 1979 r. Działania te nie miały artystycznego znaczenia, ale chyba przygotowały grunt pod samodzielną karierę wokalisty. W każdym razie poradził sobie lepiej niż jego pozostali dwaj koledzy z Led Zeppelin. Z nieznanych szerzej muzyków zorganizował własną grupę, której trzon do dziś tworzą: Robbie Blunt – gitara, Paul Martinez – gitara basowa, Jezz Woodroffe – instrumenty klawiszowe, a w 1982 r. ukazał się jego pierwszy longplay solowy: zawierający utwory skomponowane z pomocą wymienionych instrumentalistów, głównie – Blunta. Album *Pictures At Eleven* – uatrakcyjniony gościnnym udziałem markowych i mających równie potężny atak jak Bonham perkusistów Cozy Powella i Phila Collinsa – zapewnił mu całkiem efektowny powrót w szranki show-businessu. Zaś wart jest zapamiętania głównie dzięki *Slow Dancer*. Ta interesująca i udana kompozycja stanowi rozwinięcie pomysłów, które wcześniej pojawiły się w obrębie Led Zeppelin (szczególnie wskazać tu należy orientalizujący *Kashmir*). Wykonawstwo nawiązujące do zeppelinowskiej konwencji służy przekazaniu utworu o melodii mającej „arabskie" zabarwienie – dzięki wprowadzeniu melizmatycznego odcinka, a efekt ten stosownie podkreśla opracowanie instrumentalne. Podbudowaniu takiego klimatu dobrze służy prosty, dwudźwiękowy riff o rytmice mogącej kojarzyć się z bałkańskim folklorem. Ekspresyjna partia wokalna Planta i gitarowo-syntezatorowe improwizacje doskonale podnoszą sugestywność całości. W rezultacie udało się uniknąć tandetnej egzotyki, która już zdążyła pojawić się na obszarze ciężkiego rocka w drugiej połowie lat siedemdziesiątych (np. *Gates Of Babylon* grupy Rainbow).

Reszta nagrań z *Pictures At Eleven* nie ma takiego poziomu artystycznego i rozmachu, jest dość

ROBERT PLANT



błaha. W gruncie rzeczy stanowi połączenie niezbyt ciekawej kontynuacji Led Zeppelin (np. *Burning Down One Side)* z poszukiwaniami stylistycznymi i brzmieniowymi, które zdradzają dość rozstrzelone upodobania i zamiary – co jednak pozostawało w zgodzie z deklarowanym wcześniej przez wokalistę eklektycznym gustem. Jeden z sentymentalnych utworów przyjmuje formę rockowej ballady *(Like I've Never Been Gone)*, drugi... muzyki sweet *(Moonlight In Samosa* w niby-orkiestrowej aranżacji i z wstawkami gitary akustycznej). Z kolei w *Fat Lip* Plant i jego zespół ulegają ówczesnej modzie rockowej (np. w partii gitary pojawiają się zwroty spopularyzowane przez Dire Straits). *Pledge Pin* – robiący wrażenie próby stworzenia bezpretensjonalnego, rytmicznego przeboju – godzi rockowy wstęp i łącznik z fragmentami o delikatnie brzmiącym akompaniamencie, a solo saksofonu świadczyć może o udzielającej się nostalgii za epoką rock'n'rolla.

Eks-wokalista Led Zeppelin nie podążył jednak w kierunku repertuaru ewidentnie tanecznego, użytkowego, choć także zgłosił swój akces do grona rockowych wykonawców interpretujących szlagiery sprzed lat w pastiszowej konwencji i przy rezygnacji z dotychczasowego emploi. Dokonał tego w 1984 r. z towarzyszeniem Jeffa Becka i ... Jimmy'ego Page'a. Ale powstały w wyniku tego spotkania udany mini-longplay (zawierający m.in. *I Got A Woman* Raya Charlesa i *Sea Of Love)* opatrzony został tajemniczym kryptonimem *The Honeydrippers – Volume One.* Wydaje się, że chciał w ten sposób podkreślić, iż uważa to za rodzaj żartu i margines własnej działalności.

Drugi longplay Planta – *The Principle Of Moments* (1983 r.), w większym stopniu niż *Pictures At Eleven* będący rezultatem pracy zespołowej, trudno poddaje się stylistycznej klasyfikacji. Wynika to przede wszystkim z opracowania instrumentalnego, które stanowi konglomerat rozmaitych efektów rodem z komercyjnej muzyki elektronicznej, nowoczesnej pop-music i ciężkiego rocka. Na ogół utwory są jakby pretekstem do osiągnięcia dużej ekspresji rytmicznej, a linie melodyczne konstruowane na zasadzie repetycji (np. *In The Mood).* Daje się też dostrzec dyskusyjne udziwnianie brzmienia przy kontynuacji niektórych wątków z poprzedniej płyty. Wskazać tu należy przede wszystkim na *Wreckless Love,* zaaranżowany z użyciem obiegowych motywów „orientalnych" i opatrzony rozimprowizowanym finałem; z tego tylko powodu godnym uwagi, iż jakby idącym na przekór tendencjom panującym w muzyce rozrywkowej ostatnich lat. Jeśli już coś zdradza w tym zbiorze dbałość o przebojowy walor, to chyba tylko balladowa piosenka *Big Log.* Jednak wypadłaby ona zupełnie blado, gdyby nie melodyjne wstawki gitarowe i wyeksponowane brzmienie elektronicznej perkusji.

LED ZEPPELIN



Shaken'n'Stirred – najnowsza wizytówka Planta i jego grupy świadczy o utrzymujących się ambicjach artystycznych i usiłowaniach rozwoju, ale ogólny efekt wydaje się niezbyt przekonujący.

Sposób stosowania w aranżacji żeńskiego głosu (Roni Halliday), zwielokrotnionego playbackiem, nadaje niektórym utworom coś z atmosfery murzyńskiej pop-music przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Jednakże tylko zakończenie *Doo Doo A DoDo* jest jakby pastiszem w tym duchu i nie można mówić o machinalnej kontynuacji formuły *The Honeydrippers – Volume One.* Kontakty nawiązane przy okazji owej sesji odcisnęły się z pewnością na *Little By Little* – bodaj najbardziej udanej pozycji z *Shaken'n'Stirred.* W klimacie i aranżacji budzi ona skojarzenia z jazz-rockiem á la *Blow By Blow* Jeffa Becka. Jednak z drugiej strony – w warstwie instrumentalnej znalazł się lubiany przez Planta „orientalizm", a osnowę utworu stanowi powtarzanie kilku fraz, niekiedy traktowanych improwizacyjnie – co także już zdążyło zrosnąć się z poczynaniami tego wokalisty. Choć powstałej w powyższy sposób melodii nie sposób odmówić dynamiki, *Little By Little* może robić na słuchaczu nieco monotonne wrażenie.

Właściwie tę uwagę należałoby odnieść do całej płyty, mimo iż dostarcza przykładów dość swobodnego traktowania formy i łączenia różnych konwencji aranżacyjnych. Tak jak w przypadku poprzednich nagrań Planta, teksty nie mogą stać się rekompensatą, zresztą trudno mówić o ich samoistnej wartości. Nadal obracają się w kręgu męsko-damskich spraw i specyficznej autorefleksji, a język stanowi zwykle kombinację rockowego żargonu i zwrotów charakterystycznych dla pop-kultury. Warto tylko zauważyć, że nieco groteskowe potraktowanie stylistyki disco w *Too Loud* znajduje uzasadnienie w warstwie słownej, a w sumie Plant przywiązuje wagę do zgodności nastroju tekstów z muzyką.

Trudno znaleźć konkretne odniesienie do tego, co przedstawił na *The Principle Of Moments* i *Shaken'n'Stirred.* Obie płyty odzwierciedlają w pewnym stopniu przemiany następujące w rocku i powiązanej z nim pop-music. Część utworów operuje środkami ambitnej muzyki dyskotekowej (o ile tak można nazwać działania Davida Bowie'go czy Prince'a z ostatnich lat), ale w opakowaniu tym słuchacz otrzymuje o wiele mniej chwytliwy towar.

Plant w nowej oprawie aranżacyjnej zachowuje swą charakterystyczną manierę wykonawczą, często wprowadza własne motywy melodyczne i rytmiczne, mogące budzić asocjacje z Led Zeppelin. Ale – jak przekonuje reakcja na *Shaken'n'Stirred* – przestaje to już wystarczać nawet jego zagorzałym wielbicielom z czasów istnienia tego zespołu.

Lekcja, którą Robert Plant wyniósł z Led Zeppelin, okazała się więc dość złudna, lecz niewątpliwie pozwoliła mu zająć odrębne miejsce w obecnej muzyce rozrywkowej. Dziś już nie może ulegać wątpliwości, że jest kimś więcej niż narcystycznym, długowłosym wokalistą, pasowanym przez anglosaską prasę na jeden z symboli rockowego sex-appealu.

WIESŁAW KRÓLIKOWSKI

BAJERY... BUZERY...

KORESPONDENCJA WŁASNA Z BERLINA ZACHODNIEGO


EMBLEMAT TARGÓW FUNKAUSSTELLUNG

Właśnie wróciłem. Jeszcze nie rozpakowałem walizek, a już wśród sterty prospektów siadam do maszyny, aby na razie pobieżnie przedstawić Wam wrażenia z Mekki, jaką dla światowych hi-fi- i video-fanów, a od tego roku także minikomputero-fanów, raz na dwa lata staje się słynna Funkausstellung w Berlinie Zachodnim.

Ogromne tereny targowe przypominają nieco nasze Targi Poznańskie, tyle, że pawilony są tam połączone ze sobą, tworząc pięciobok zespolony „główną kwaterą" – nowoczesnym Internationale Congress Centrum (ICC), porównywalnym śmiałością architektury z Centrum Pompidou w Paryżu.

W dwudziestu trzech salach, a także przejściach między nimi i wolnostojących pawilonach-namiotach (Bang and Olufsen), pokazano wszystko to, co produkuje się na świecie, a co ma związek z elektroniką domową.

Przeważali oczywiście wytwórcy niemieccy, ale przecież potężną konkurencję jakościową stanowili dla nich producenci z Dalekiego Wschodu. Już nie tylko Japończycy, ale i Tajwańczycy, i Poł.-Koreańczycy, i przedstawiciele maleńkiego Hong-Kongu.

Aby to wszystko opisać, przybyło do Berlina Zach. ponad 2800 dziennikarzy z całego świata, którym szef biura prasowego pan Reinhard Bank, zapewnił znakomite warunki pracy, od codziennych informacji prasowych, poprzez teletext, aż do hostess mówiących w prawie wszystkich językach. Tak więc mając do dyspozycji 79 000 m² targów, na których ustawiano stoiska ponad 350 firm – ruszamy na zwiedzanie.

Zawiedzione nadzieje

Od kilku miesięcy w fachowej prasie pełno było spekulacji na temat tego, co epokowego przyniosą Targi '85. Dwa lata temu tam odbyła się nobilitacja compact disku, czy w tym roku miałoby dojść do podpisania umowy o jednolitym systemie video?

Nie od dziś wiadomo, że brak porozumienia co do standardu jakiegokolwiek sprzętu domowego użytku jest przyczyną wcześniejszego lub późniejszego kryzysu, a czasami wręcz, jak to miało miejsce z kwadrofonią, zaniechania produkcji. Mało tego. Im wcześniej przystąpi się do rozmów nad jednolitym standardem, tym są one łatwiejsze, bowiem jeszcze nie tak wielkie sumy wydano na produkcję, udoskonalanie i reklamę poszczególnych typów wyrobów. Dziś, gdy na świecie królują trzy systemy zapisu wizji, a każdy ma swoje niezaprzeczalne zalety (których najmniej wydaje się mieć najpopularniejszy na świecie system VHS), żadna z firm nie zechce się wycofać z podjętej produkcji i związanych z nią kosztów.

Jakiż więc byłby najlepszy sposób na wyjście z tego pata? Ano stworzenie systemu jeszcze lepszego. Określenie jego założeń technicznych, a więc: taki a taki rodzaj kasety (najprawdopodobniej miałaby to być zwykła magnetofonowa compact cassette), taki a taki sposób odczytu i określona prędkość przesuwu taśmy; wspólnie prowadzimy badania, a po roku, powiedzmy 199..., ruszamy z produkcją.

Niestety, nie ziściły się te marzenia. Potentaci w branży video tkwią uparcie na swoich stanowiskach, zaś na domiar złego niektóre firmy (głównie SONY, ale także na przykład FUJI) reklamują... czwarty rodzaj zapisu wizji, który może istotnie zagrozić trzem pozostałym systemom. To Video 8, system opierający się na maleńkiej kasecie z taśmą magnetyczną o szerokości 8 mm, na której już dziś udało się zmieścić 3 godziny programu. Do systemu tego skonstruowano całe bogate oprzyrządowanie, ale powrócę do niego w jednym z kolejnych odcinków.

Motyw przewodni

Jak każde tego typu targi, Funkausstellung miały główną ideę, a właściwie kilka wątków, które jakby były szczególnie podkreślane przez organizatorów i wystawców. Przede wszystkim były to idee globalnego kontaktu, za pomocą telewizji kablowej i satelitarnej. Tę pierwszą uruchomiono w Berlinie Zach. z okazji tegorocznej wystawy. Zajmuje się tym poczta, która podłącza kable do całych bloków (wtedy jest taniej) lub indywidualnym odbiorcom. Potem płaci się niewielki dziesięciomarkowy abonament i... można odbierać szesnaście programów. Na ogół są to programy stereofoniczne. Stąd wielki run na stereofoniczne telewizory. Owa dwukanałowość nie tylko pozwala na lepszy odbiór muzyki, a nadają go aż trzy kanały Music Box i Sky Channel z Wielkiej Brytanii oraz Music Box z RFN (przez 18 godzin na dobę), ale także na odbieranie filmów w oryginalnej wersji językowej. Jak wiadomo, w RFN wszystkie filmy są dubbingowane, ale mając stereofoniczny telewizor, można nastawić wersję oryginalną.

Nagłe powiększenie ilości odbieranych programów jest dla niektórych szokiem. Taki zalew informacji sprawia, że po pierwszej fascynacji i „kręceniu gałkami do oporu", przychodzi zobojętnienie i wprost uciekanie od telewizora. Jeszcze większym szokiem jest wprowadzenie telewizji kablowej dla...sprzedawców video. Okazuje się bowiem, że gwałtownie spadło zapotrzebowanie na magnetowidy, w dodatku rynek zalany jest magnetowidami używanymi. Po co mi – mówią odbiorcy – drogi i kłopotliwy magnetowid, jeśli w każdej chwili mogę sobie wybrać ten program, który mi odpowiada. Muszę przyznać, że sam wielokrotnie słyszałem taką opinię i że według pesymistów, zwielokrotnienie ilości audycji dzięki telewizji kablowej czy satelitarnej, może spowodować poważny krach na rynku video, zaś optymiści twierdzą, że to tylko chwilowy szok, po którym wszystko wróci do normy.

Kabel to tylko starszy brat satelity. Anteny satelitarne (zwane dowcipnie Satan, co po angielsku znaczy – diabeł) królowały w prawie wszystkich stoiskach z telewizorami. Poczta zachodnioberlińska w specjalnym stoisku udzielała szczegółowych informacji o idei i zasadach odbierania programów satelitarnych ilustrując to za pomocą makiet i promieni lasera biegnących od nadajnika do satelity i do anteny.

W RFN telewizja satelitarna to już dość bliskie jutro. Pokazany na razie na modelu satelita telewizyjny zawiśnie w przestworzach może nawet w przyszłym roku. Ale już dziś prawie każdy lepszy telewizor i magnetowid jest przystosowany do odbioru programów z satelity.

Wystawa

Tak ogromne skupisko sprzętu, który wtargnął w życie codzienne całego świata i jest niezmiernie popularną „zabawką dla dużych chłopców" budzi pewne refleksje. Pierwsza, to ogromna potęga tego przemysłu, rządzącego naszą świadomością i budującego coraz doskonalsze przyrządy do postrzegania i rejestrowania świata. Przemysłu korzystającego z najnowszych zdobyczy techniki, laserów i mikroprocesorów, ale także osiągnięcia stymulującego. Dziś szanująca się firma wytwarza już nie tylko sprzęt grający i video. Dziś obowiązkiem jest konstruowanie coraz wymyślniejszych komputerów domowych. Stąd niech nikogo nie zdziwi napis SONY, TELEFUNKEN czy PHILIPS umieszczony na klawiaturze.

W tym potężnym przemyśle są niewątpliwi giganci. Tak jak firma SONY, okupująca prawie cały pawilon, a w nim i studio telewizyjne i mała salka koncertowa, w której zdziwieni zwiedzający mogli usłyszeć i Tinę Turner, i Shirley Bassey. Taka to potęga! Albo produkująca telewizory firma METZ. Wystawiła „ścianę" prawie dwustu telewizorów, które odbierały ten sam program po to... aby pokazać, że każdy z nich trzyma parametry. Na każdym ekranie obraz był tak samo jaskrawy, tak samo ostry, tak samo nasycony. To jest reklama.

Właśnie reklama. Nie da się ukryć, że po godzinie zwiedzania odczuwa się zmęczenie. Stąd trzeba w umiejętny sposób zwrócić uwagę widza, przecież potencjalnego nabywcy.

A więc firma ITT, produkująca między innymi radioodbiorniki samochodowe, stawia w ogromnej sali przyjemną modelkę, obok niej ogromnie drogi, robiony na zamówienie w firmie Daimler-Benz samochód, z którego otwartych drzwi biegnie tak klarowna i głośna muzyka, że w hali można by z powodzeniem... zorganizować dyskotekę.

Albo TELEFUNKEN. Obchodzący w tym roku...pięćdziesięciolecie produkcji telewizorów, wita zwiedzających hologramami tak efektownymi, że są ludzie, którzy przyszli bardziej po to, aby obserwować to fascynujące zjawisko, niż z zainteresowaniem zapoznać się z najnowszymi wyrobami tej firmy. Wreszcie GRUNDIG. Próbując prześcignąć ITT reklamuje swój sprzęt dla kierowców w specjalnym pomieszczeniu przypominającym wnętrze autobusu, w którym głośniki wbudowane są w siedzenia, zaś muzykę z płyt compact odtwarza disc jockey, informujący jednocześnie o najnowszych wyrobach firmy. Także o... odtwarzaczu laserowym do samochodu.

Innym sposobem zwracania uwagi zwiedzających były nietypowe w wystroju sprzęty. Oto maleńka firma założona przez studentów, której nazwy nie pamiętam, a która na zamówienie konstruuje kolumny głośnikowe w... rynnach i rurach od piecyka. I jak to brzmi! Albo irlandzka firma SFI, która produkuje rewelacyjne (napiszę o nich jeszcze) kolumny. Płaskie i to jeszcze grające... na obydwie strony obudowy.

Niedoścignieni we wzornictwie są Skandynawowie. Tradycyjnie już firma BANG AND OLUFSEN z Dani, wytwarzająca swój czarno-biały, płaski sprzęt za ogromne pieniądze, budziła niekłamany zachwyt zwiedzających. Ulokowała się w ogromnym namiocie i rozdawała swoje prospekty tym... którzy opodatkowali się drobną kwotą na rzecz oczyszczenia Bałtyku. Podobnie duńska firma JAMO, produkująca świetne głośniki przykuwała uwagę kolumnami, których odkryte głośniki zabezpieczono jedynie... grubymi metalowymi prętami.

Wreszcie THORENS, produkujący jedne z najlepszych na świecie gramofonów, bardzo konwencjonalny w formie swoich wyrobów, wzbudzający pożądanie porównywalnym w elegancji do Rolls Royce'a gramofonem Prestige (o którym także przeczytacie wkrótce w tym miejscu).

Potęga jednych firm była dużym kontrastem dla innych. Oto, wydawałoby się, tak znani wytwórcy, jak JBL (kolumny głośnikowe), TEAC (magnetofony szpulowe) zajmowali po jednej połeczce w ogromnych halach, zaś inni szokowali atrakcyjną wystawą, rozmachem, bogactwem. Pojawiły się firmy, które przebojem wchodzą na rynek. Nie słyszałem na przykład do tej pory o japońskiej firmie DENON, która produkuje znakomite i precyzyjne urządzenia, a także płyty digitalowe. O potężnym tym producencie na pewno usłyszycie, gdyż wzbudził on wręcz entuzjazm zwiedzających. Natomiast co wzbudziło

Mój entuzjazm?

Przede wszystkim pokazany w stoisku Philipsa pulpit z dwoma digitalowymi odtwarzaczami dla radiowego disc jockey'a. Sterowany mikroprocesorem nie wymaga żadnej „techniki", żadnej pani Krysi, która w amplifokatorni ustawia taśmę na magnetofonie. Tu wszystko robi się samo. Liczy czas, wycisza się, sygnalizuje gotowość, no i ta jakość. Ach, zasiąść za takim pulpitem... Poza tym Philips pokazał autobus-studio, w którym rejestrowano w technice cyfrowej płytę Dire Straits *Live in 85*. W ogóle technika profesjonalna, której poświęcono na Funkausstellung siłą rzeczy mniej uwagi, to rozdział sam w sobie i jak sądzę dzieje się w tej dziedzinie jeszcze więcej rzeczy niż przypuszczamy.

Kolejną niespodzianką było to, że każde z prezentowanych urządzeń było włączone i dostępne dla publiczności. Jasne, że kieszeń magnetofonu czy odtwarzacza laserowego była zablokowana i nie można było jej otworzyć, ale poza tym... hulaj dusza.

Chcąc zachęcić do kupowania kamer video, organizowano stoiska w ten sposób, że ustawiono kilkanaście kamer przed „żywym" eksponatem – makietą kolejki elektrycznej, występującymi artystami – tak, aby każdy mógł pobawić się w filmowca. No, a potem – do sklepu po kamerę.

To, co opisałem, to pierwsze wrażenia. Generalnie nie było nic takiego, co rzuciłoby na kolana albo wzbudziło nieodparte pożądanie. Wiele jednak było wyrobów ciekawych, niecodziennych, nowatorskich, ale o tym w następnym numerze.

ADAM HALBER


TAK WYGLĄDA KASETA VIDEO 8

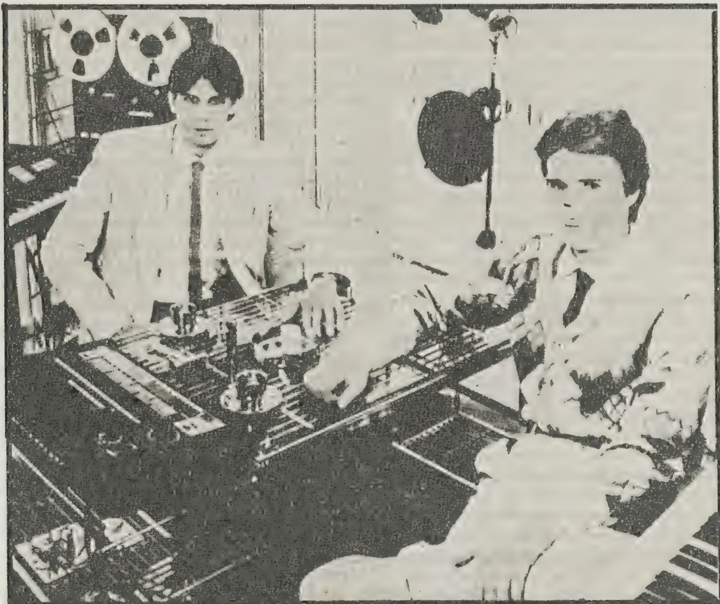
RADIOWY DISC JOCKEY PRZY DIGITALOWYM PULPICIE FIRMY *PHILIPS*



THE TWINS

Prócz wykonawców brytyjskich na światowe listy przebojów trafiają niekiedy artyści z innych krajów – ostatnio coraz częściej z RFN. Początkowo rozgłos zdobywali nieliczni: Klaus Schulze, Tangerine Dream i Kraftwerk. Potem przyszła kolej na Eloy oraz awangardowy duet Deutsch Amerikanische Freundschaft (znany jako DAF). Wreszcie zaczęły z RFN napływać przeboje zespołów specjalizujących się w modnym nurcie „techno-pop": Alphaville, The Twins, a ostatnio – Propaganda.

Duet The Twins powstał najwcześniej – w 1980 roku. Tworzący go muzycy występowali wcześniej w grupie Mythos. Ponieważ współpraca z ambitnym Mythos wyraźnie im nie odpowiadała, Sven Dohrow i Ronnie Schreinzer odeszli, aby spróbować sił jako The Twins. W 1980 roku większość młodych muzyków sięgała chętnie po syntezatory, tak więc gitarzysta Dohrow i perkusista Schreinzer zaopatrzyli się w elektroniczną aparaturę, zaś ten drugi wystąpił także w roli wokalisty.



The Twins skuteczniej trafili w gust publiczności niż konserwatywny Mythos. Pierwszy singel *Desert Place* natychmiast zdobył powodzenie w rodzimym RFN, a pozycję zespołu umocnił wydany w maju 1981 roku album *The Passion Factory*.

Popularność podobnej muzyki jest w pełni uzasadniona – przede wszystkim nadaje się ona doskonale do tańca. Kompozycje The Twins są melodyjne i rytmiczne, utrzymane najczęściej w pogodnym nastroju. Idealnie sprawdzają się w dyskotekach, poza nimi tracą cały urok. Są to nagrania o charakterze wyłącznie użytkowym, przyrządzone według sprawdzonych recept. Muzycy The Twins nie mają zresztą innych aspiracji – od początku marzyli o komercjalnym sukcesie, ich celem jest dostarczenie publiczności przebojów. Nie przejmują się krytycznymi recenzjami, w których najczęściej powtarzają się słowa „banał" i „kicz".

Dohrow i Schreinzer, wbrew panującej powszechnie opinii, nigdy nie należeli do nurtu „new romantic". Po prostu dobrze ocenili sytuację na rynku muzycznym, w przeciwieństwie jednak do „noworomantycznych" wykonawców, nie dbali o tworzenie tajemniczego nastroju, nie tworzyli na syntezatorach przestrzennego tła dla pełnych emocji kompozycji. Piosenki mówią najczęściej o miłości, możliwie najprostszym językiem. Tytuły nagrań mówią zresztą same za siebie: *Face to Face, Heart to Heart, Not The Loving Kind, A Wild Romance, Love In The Dark, I Need You, Love System...*

Latem 1984 roku mogliśmy oglądać The Twins na scenie sopockiego amfiteatru. Dohrow i Schreinzer przyjechali z dwoma innymi muzykami, pomagającymi w trakcie koncertu obsłużyć elektroniczny sprzęt, towarzyszyły im też dwie tancerki-wokalistki. Czyżby ukłon w stronę The Human League? Zespół zademonstrował średniej klasy show, oferując przegląd swoich największych przebojów. Publiczność jednak przyjęła ich ciepło, potwierdzając popularność The Twins w naszym kraju.

Od chwili debiutu w 1981 roku, grupa zrealizowała cztery albumy – *The Passion Factory* (1981), *Modern Lifestyle* (1982), *A Wild Romance* (1983), oraz *Until The End Of Time* (1985). Ostatnie dwie pozycje prezentują się mniej okazale, przynosząc utwory monotonne, pozbawione inwencji. Dohrow i Schreinzer uparcie kroczą tą samą ścieżką, jakby nie widząc, iż prowadzi ona donikąd.

TOMASZ BEKSIŃSKI

PARADA ROCKOWYCH BESTII

KORESPONDENCJA WŁASNA Z WIELKIEJ BRYTANII

Stwierdzenie, że lato jest sezonem festiwali wydaje się równie odkrywcze jak udowadnianie, iż latem jest ciepło. W tym roku jednak prawdziwego lata w zasadzie nie było – nie tylko zresztą w Polsce, ale i w Anglii. Tam może nawet padało częściej i gęściej. Z festiwalami także bywało różnie. Widzowie zebrani, mimo zakazu władz, nieopodal Stonehenge zamiast muzyki ze sceny mieli dyskotekę w wykonaniu wozów policyjnych – ktoś w ubiegłym roku odłupał kawałek starożytnego głazu i to wystarczyło, by cofnąć zezwolenie na odbycie koncertów. Po raz drugi z rzędu nie doszła do skutku impreza, stanowiąca kontynuację szacownego Reading Rock Festival. Jeśli chodzi o Glastonbury i Milton Keynes, dopisało wszystko z wyjątkiem pogody – jeśli wierzyć relacjom naocznych świadków, publiczność po krótkim czasie przypominała raczej lokatorów chlewu, przez który przetoczył się biblijny potop, niż ludzi.

Tegoroczne stałe festiwale pozostawały w cieniu dwóch wydarzeń pierwszej jasności, gdyż za takie jednomyślnie uznano występy Bruce'a Springsteena, którego E-Street Band zasilił Nils Lofgren, ale przede wszystkim lipcowy koncert charytatywny Live Aid na Wembley – o tak szczerozłotych intencjach i obsadzony tak olśniewającymi gwiazdami, iż porównać go można jedynie z odświętną koroną św. Edwarda, na co dzień spoczywającą bezpiecznie w pilnie strzeżonym skarbcu w podziemiach londyńskiego Tower.

Wobec braku Reading Rock Festival, będącego naturalnym podsumowaniem sezonu, jako że odbywał się zawsze w ostatni weekend sierpnia, wzrosło znaczenie imprezy organizowanej w Donington, noszącej dawniej nazwę Castle Donington Monsters Of Rock Festival – poniekąd słusznie, czyż bowiem znaleźć można odpowiedniejsze niż „rockowe monstra" określenie na wykonawców heavy metal – supermenów, którzy albo pochłonięci są władczym braniem w posiadanie każdego obiektu rodzaju żeńskiego, jaki znajdzie się w ich zasięgu, albo wędrują niestrudzenie po mrocznych, pogrążonych w średniowieczu galaktykach w poszukiwaniu męskich przygód. Tak przynajmniej wynika z tekstów utworów.

Heavy metal jest specjalnością Castle Donington – przekąska, daniem głównym i deserem; uczta celebrowana przez pełne dwanaście godzin, od południa do północy. W tym roku wszakże odstąpiono od żelaznego rygoru programowego, rezerwując miejsce dla formacji Marillion.

W rzadko oglądanym tego lata słońcu, koncert rozpoczął się wraz z wyjściem na scenę grupy Magnum – grającej żywiołowo i stylowo, będącej jakby ilustracją do encyklopedycznej definicji gatunku. W 1983 roku zetknąłem się po raz pierwszy z Magnum w Reading – dziś są pewniejsi siebie,

FISH (MARILLION)





PARADA ROCKOWYCH BESTII

mniej schematyczni, bardziej kompetentni w konstruowaniu melodii. Nie wydaje się mimo to prawdopodobne, by zespół kiedykolwiek wszedł do czołówki heavy metal, lecz wraz z innymi, podobnymi sobie, tworzy solidną drugą ligę brytyjską, której można tylko pozazdrościć.

Po Magnum, pierwszy gość z zagranicy: znana także w naszym kraju Metallica z Danii. Zastanawia szczególny boom tej odmiany rocka w krajach skandynawskich i godna szacunku ambicja, aby dorównać najlepszym wzorom anglosaskim. Niewykluczone, iż kiedyś to nastąpi – tymczasem debiut Metalliki w jaskini lwa przyjęto nad wyraz chłodno. Niezłe rzemiosło i autentyczna pasja okazały się daleko niewystarczające, wobec braku oryginalnych pomysłów. Dodatkowo, na koncercie zespół wypadł słabiej niż na płytach – z reguły w muzyce heavy metal jest na odwrót – i jeśli coś przypominał, to tylko niesławnej pamięci prymitywny Grand Funk. Zrobiło się trochę nudno, a kiedy na festiwalu rockowym w Anglii zaczyna wiać nudą, w powietrze wzbijają się roje plastykowych butli po piwie, których trajektorie lepiej bacznie kątem oka śledzić, bo nie zawsze lądowanie na głowie (zważywszy zawartość) jest miękkie i przyjemne. Ów paskudny rytuał stał się prawdziwą zmorą plenerowych imprez, ostatnio zaś arsenał pocisków wzbogacił się o torebki po frytkach, napełnione w zależności od pogody błotem lub kurzem. Co gorsze, nikt nie wie jak ten problem rozwiązać: apelowanie do rozsądku nie przynosi rezultatów, zakaz spożywania piwa w ogóle nie wchodzi w rachubę... Przybysza z Polski może to tylko rozśmieszyć.

Wreszcie pierwsza atrakcja – Ratt z Kalifornii, który w 1984 roku uznany został za jedną z największych sensacji na rynku heavy metal. Muzyka przypomina odrobinę wczesny AC/DC z nieżyjącym już Bon Scottem – brutalny atak, potężne brzmienie i dbałość o zwartą dramaturgię występu składają się na rzetelny spektakl, dobitnie uzasadniający reputację zespołu. Stylistycznie Ratt skłania się raczej ku angielskiej odmianie gatunku, unikając typowego dla większości amerykańskich wykonawców eklektyzmu – zapożyczeń od innych, łagodniejszych rodzajów rocka, w ogólnym efekcie rozmiękczających ekspresję. Mimo raczej skromnego dorobku – zaledwie dwa albumy – jest to poważny kandydat na gwiazdę dużego formatu.

Duch Bon Scotta wyraźnie patronował również koncertowi innego przybysza zza oceanu – grupy Bon Jovi, choć tym razem owo powinowactwo objawiło się w sposób cokolwiek karykaturalny. Jakby średnio zdolny pierwszoklasista wprawiał się w czytaniu na dziełach klasyków. Wokaliście Jonowi Bon Joviemu brak indywidualności, akompaniującemu mu zespołowi – charakteru. Doskonale wiedziano, czego spodziewać się po Magnum, od Metalliki nie oczekiwano zbyt wiele, debiutujący w Anglii Ratt zwycięsko wyszedł z konfrontacji z wybredną widownią – Bon Jovi natomiast, zważywszy poprzedzającą jego przyjazd reklamę, rozczarował. Na domiar złego, irytowały nadużywane przez lidera gesty i pokrzykiwania, mające „podgrzać'' audytorium do temperatury wrzenia – nie muszę dodawać, iż pochodziły one z katalogu najbardziej tandetnych i wyświechtanych grepsów, które stylowi heavy metal zaskarbiły onegdaj miano muzyki debili.

Po przeciągającej się w nieskończoność przerwie, mile widziana chwila odpoczynku dla umęczonych uszu, czyli – Marillion. Epicki rozmach, specyficzna instrumentacja i klimat utworów bezwstydnie odwołują się do sentymentów miłośników Genesis sprzed dziesięciu lat i tym częściowo wytłumaczyć można wysoką pozycję zespołu. Ale tylko częściowo, gdyż Marillion – choć nie zaliczam się do grona jego fanatycznych miłośników – stanowi, obiektywnie rzecz biorąc, klasę samą w sobie. Trzeba bowiem nie lada talentu, by na terytorium, zdawałoby się, wyeksploatowanym do cna wyszukać coś interesującego do zaoferowania słuchaczom. Trzon występu stanowiły utwory z ostatniego albumu *Misplaced Childhood* z udanym przebojem *Kayleigh* na czele – w repertuarze znalazły się jednak i kompozycje starsze, z donośnym aplauzem powitane przez publiczność, jak *Market Square Heroes* i *Assassin*. Renesans „artystycznego rocka'' był znaczącym zjawiskiem na festiwalu w Reading dwa lata temu. Ale z silnej wówczas stawki, jedynie Marillion przebił się do czołówki. Pendragon, Solstice, Pallas i Twelfth Night musiały zadowolić się pośledniejszymi lokatami w ankietach popularności.

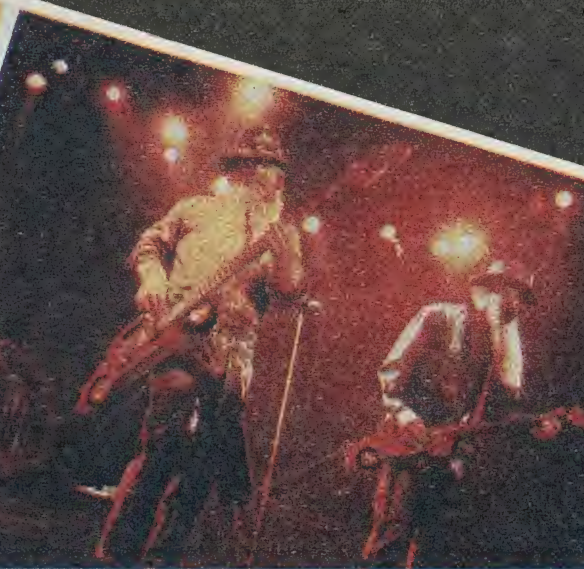
Zwieńczeniem Donington '85 była trzecia amerykańska formacja Z.Z.Top – w porównaniu z młodą obsadą imprezy, weterani o piętnastoletnim stażu estradowym. W USA zapełniają oni do ostatniego miejsca stadiony i wielotysięczne audytoria, od pewnego zaś czasu uwielbiani są również w Anglii. I w tym momencie poczułem się całkiem bezradny, ponieważ nie potrafię zrozumieć fenomenu tego niezwykłego sukcesu. Owszem, ekstrawagancko ubrani gitarzyści z brodami, jakich nie powstydziliby się apostołowie z Nowego Testamentu są w rzeczy samej zabawni, po raz pierwszy też na scenie zapanował humor i wszystkim udzieliła się atmosfera pysznej zabawy. Jeśli jednak chodzi o samą muzykę, pochodzącą głównie z albumu *Eliminator*, nie przekonuje mnie ani trochę owa zwulgaryzowana teksańska odmiana boogie, asymilująca z jednej strony elementy heavy metal, z drugiej – komercyjnej pop-music. Z.Z.Top robi wielkie oko do publiczności, proponując jej swoisty rockowy kabaret. A może właśnie o to chodzi?

Trudno wymagać od festiwalu rockowego, by zaraz był wykładnikiem faktycznej sytuacji na rynku – takich aspiracji z pewnością nie ma impreza w Donington. Nie stała się ona nawet autoratywną próbką tendencji w muzyce heavy metal, zważywszy udział tylko jednej brytyjskiej formacji, a i to bynajmniej nie zaliczającej się do markowych. Wskazała jednak – grupując coraz dojrzalszych wykonawców amerykańskich (Ratt i mimo zastrzeżeń – Bon Jovi) i uczących się rzemiosła Skandynawów reprezentowanych przez Metallikę – iż gatunek ten nie tylko usamodzielnił się, ale i wzniósł ponad wszelkie przemijające mody. Trafił w zapotrzebowanie znaczącej grupy odbiorców, oczekujących od rocka witalności, dynamiczności i potężnej porcji decybeli, czego nie sposób znaleźć w dzisiejszej muzyce pop.

JERZY A. RZEWUSKI



BON JOVI



ZZ TOP



TEN PROFESJONALNY SZLIF!

Wiadomość o chorobie Stafforda Deana nadeszła do Wrocławia w piątek. A w niedzielę, 1 września, sławny Anglik miał uświetnić pierwszy z koncertów oratoryjnych XX Festiwalu Wratislavia Cantans – *Polskie Requiem*. Znawcom wiadomo, iż to właśnie Dean występował w partii basowej *Requiem* podczas światowego prawykonania utworu Krzysztofa Pendereckiego w Stuttgarcie, zawód znawców był wszakże niczym w porównaniu z potrzaskiem, w jakim znaleźli się organizatorzy festiwalu.

Odwołanie koncertu nie wchodziło w grę – wszystkie bilety sprzedano miesiąc wcześniej, pozostali wykonawcy, czyli krajowi soliści i Chóry Filharmonii Narodowej i Filharmonii Krakowskiej oraz Orkiestra tej ostatniej byli już na miejscu. Dzieło Pendereckiego, owiane legendą jeszcze przed nadaniem mu ostatecznego kształtu artystycznego, miało być wykonane pierwszego dnia festiwalu, zgodnie z tradycją, w myśl której w rocznicę wybuchu wojny publiczność otrzymuje utwór tematycznie z nią związany. Różne to bywały utwory, ale na *Polskie Requiem* szykowali się wszyscy miłośnicy muzyki.

I nie doznali zawodu! Radosław Żukowski po raz pierwszy otworzył partyturę *Requiem* w piątek po południu, a po niedzielnym koncercie stał się tą postacią festiwalu, o której już do końca mówiono najczęściej i w najprzychylniejszych słowach.

Kim jest człowiek, zdolny do perfekcyjnego opanowania dużej i trudnej roli w ciągu dwóch dni?

Radosław Żukowski ma 30 lat, a od lat trzech – tj. od chwili uzyskania dyplomu z wyróżnieniem i specjalnej nagrody Rektora Akademii Muzycznej za szczególne osiągnięcia w okresie studiów – kreuje czołowe partie basowe w Operze Wrocławskiej. Jest laureatem trzech liczących się, międzynarodowych konkursów, a każda wygrana owocowała zaproszeniami na prestiżowe sceny europejskie. Już kilkakrotnie Żukowski uczestniczył w Festiwalach w Bayrouth i w Bad Hersfeld, gdzie tego lata recenzent premiery *Fidelia* nazwał go „polskim Szalapinem" (w partii Rocca). Do nagłego zastępstwa w *Requiem* przystąpił więc człowiek młody, ale profesjonalista wytrawny! Zapytany, jak w ciągu dwóch dni dokonał tego, czego dokonał, wspomniał tylko o dwóch warunkach: wytężonej pracy i odporności psychicznej. Ba!

Jeśli odwaga i talent Radosława Żukowskiego stały się źródłem radosnej ekscytacji melomanów, to sensacją środowiskową in minus była wiadomość, że Tadeusz Strugała rezygnuje z funkcji kierownika artystycznego wrocławskiego festiwalu. – *Dwudziesty, jubileuszowy festiwal Wratislavia Cantans to właściwy moment, ażeby batutę, którą dzierżyłem przez 16 lat przekazać w inne ręce!* – zakomunikował. W czyje ręce – tego nie powiedziano, natomiast wśród melomanów słychać było liczne głosy ubolewania i zatroskania nad przyszłością Wratislavii.

Istotnie, trudno przecenić rolę Tadeusza Strugały w budowaniu poziomu artystycznego festiwalu i w kreowaniu jego międzynarodowego prestiżu. Gdy w 1969 roku Strugała obejmował obowiązki dyrektora Wrocławskiej Filharmonii, a zatem i organizatora Wratislavii Cantans, festiwal był jeszcze imprezą in statu nascendi, skromną, znaną jedynie najbliższym sąsiadom. Z roku na rok Śpiewający Wrocław nabierał znaczenia, stając się międzynarodowym wydarzeniem artystycznym o unikalnym profilu repertuarowym: festiwalem muzyki oratoryjno-kantatowej. W 1977 roku Strugała przejął także kierownictwo artystyczne Wratislavii i od tego momentu datować można „złoty wiek" imprezy.

Eksperci Europejskiego Stowarzyszenia Festiwali Muzycznych w Genewie, delegowani na XII wrocławski festiwal, zdecydowali o przyjęciu Wratislavii w poczet członków Stowarzyszenia. XIII festiwal nosił już oficjalną nazwę Międzynarodowy, a o poziomie i rozgłosie Wratislavii najlepiej świadczy fakt, iż od tej chwili szefowie renomowanych zespołów europejskich sami zaczęli występować z propozycjami przyjazdu do Wrocławia.

Wratislavia Cantans była jedynym polskim festiwalem, który zachował ciągłość w zawierusze lat 1981–83! Owszem, zdarzyło się kilka odwołań, nie wszyscy zagraniczni wykonawcy dojechali, ale właśnie w tym najtrudniejszym okresie Wrocław gościł wspaniałe szwajcarskie chóry z Bienne, znakomitą Staatskapelle Dresden, zespoły kameralne z Norwegii i Holandii, chóry i orkiestry z Monachium i Hamburga... Festiwal Wratislavia Cantans stał się trwałym zjawiskiem na mapie muzyki światowej.

Wróćmy do Tadeusza Strugały. Jego kariera artystyczna toczyła się nie mniej wartko, niż losy Wratislavii, ale zawodowe awanse nieuchronnie oddalały mistrza od jego dzieła. Przed kilku laty Strugała opuścił Wrocław; obecnie jest kierownikiem artystycznym Filharmonii Krakowskiej, zastępcą kierownika artystycznego Filharmonii Narodowej i stałym dyrygentem gościnnym Rundfunk-Symphonicorchester Berlin. Równocześnie kieruje festiwalem szopenowskim w Dusznikach i Wratislavią. Rezygnacja z tych dwu ostatnich funkcji jest konstruktywnym dowodem liczenia się z realiami: nie można równocześnie być w Krakowie, Warszawie, Berlinie, Wrocławiu i jeszcze na gościnnych występach za oceanem.

Tadeusz Strugała czyni chwalebny wyłom w złej tradycji polskiego życia muzycznego, która od lat sankcjonuje taki oto stan: paru ludzi piastuje po kilka (i więcej!) funkcji w różnych instytucjach artystycznych na obszarze całego kraju, a inni (równie wykształceni, zdolni i zasłużeni) pozostają bez satysfakcjonującego ich (i nas, słuchaczy!) zajęcia. Pierwsi dwoją się, troją oraz markują i firmują, a drudzy... Zmarły niedawno Bohdan Wodiczko nie był w swoim dramatycznym losie odosobniony.

Tadeusz Strugała, którego bardzo szanuję za uczciwe postawienie sprawy *(Po prostu przestałem mieścić się w czasie!)* powiedział podczas konferencji prasowej jeszcze jedną, bardzo ważną i prawdziwą rzecz. Streszczę ją własnymi słowami, podpisując się oburącz: otóż Wratislavia już jak gdyby „robi się sama", tzn. realizuje ją ustabilizowany, kompetentny zespół ludzi, którzy wiedzą, co do nich należy i potrafią to robić tyleż rozumnie, co z sercem.

Tak właśnie jest. We Wrocławiu nie ma organizacyjnej prowizorki, ani zgody na tandetę w jakiejkolwiek bądź postaci. Doskonały, profesjonalny szlif – oto, co cechuje w równej mierze występujących tu artystów, jak i organizatorów festiwalu.

Tak jest rokrocznie. Jubileuszowa, dwudziesta Wratislavia Cantans 1985 była jednak pod wieloma względami „naj". Trwała najdłużej (10 dni), zgromadziła najwięcej wykonawców (1634 muzyków, reprezentujących aż 13 państw) i najwięcej słuchaczy (ok. 20 tys. osób na 29 koncertach).

Po wspomnianym już oblężeniu *Polskiego Requiem* publiczność garnęła się najtłumniej – jak co roku – na oratoryjną klasykę. Olbrzymi kościół Marii-Magdaleny szczelnie wypełnił się słuchaczami podczas bachowskiej *Pasji wg św. Jana* w wykonaniu chóru Collegium Maiorum ze Szczecina i Orkiestry Filharmonii Bałtyckiej. Jeszcze tłumniej zgromadzeni słuchacze owacyjnie przyjęli *Stworzenie świata* Haydna w wykonaniu połączonych zespołów Dresdner Kreuzchor i Staatskapelle Weimar pod batutą Martina Flämiga. Historia Drezdeńskiego Chóru Chłopięcego św. Krzyża jest równie długa, co historia miasta; kronikarze 750-letniego zespołu (tak, tak!) odnotowali takie nazwiska, jak Luter, Schütz, Bach, Mozart, Goethe...

Już następnego dnia po muzycznej uczcie według Haydna te same zespoły niemieckie zaprezentowały wrocławskiej publiczności *Pasję wg św. Mateusza* Bacha. Frekwencja i entuzjazm były jeszcze większe.

We Wrocławiu odnosi się wrażenie, iż albo na początku września zjeżdżają tu wszyscy polscy miłośnicy muzyki oratoryjno-kantatowej, albo znaleźliśmy się w mieście wytrawnych melomanów, celebrujących Wratislavię jako swoje święto. A może prawdą jest i jedno, i drugie?

Podczas Wratislavii nikt nie obiecuje muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej, a kolejka po wejściówki na *Mesjasza* Haendla w wykonaniu Royal Choral Society i Scottish Chamber Orchestra z Wielkiej Brytanii stoi pokornie na przejmującym wietrze. Jest to kolejka ludzi młodych i bardzo młodych – studentów, uczniów szkół muzycznych, ich sympatii i przyjaciół... Bo Wrocław jest jedynym znanym mi polskim miastem, w którym na koncertach muzyki poważnej bywają zawsze tłumy młodych ludzi. Bywają i reagują nadzwyczaj spontanicznie i szczerze. Często dają zdumiewające lekcje szczerości tam, gdzie tradycyjna publiczność bije brawa grzecznościowo, aby nie urazić artystów. Tak było podczas jednego z koncertów towarzyszących, które na własny użytek nazwałam osobliwościami Wratislavii. Józef Skrzek (syntezator), Olga Szwajgier (sopran) i Michał Banasik (organy) grali w katedrze na Ostrowiu Tumskim koncert zatytułowany *Hołd Bachowi*. Tutaj młoda publiczność dominowała, ale... Najwyraźniej nie doznała spodziewanej satysfakcji artystycznej, bo szybko ucięła oklaski.

Za to dwie inne osobliwości festiwalu wzbudziły entuzjastyczny aplauz. Pierwszą był Chór Dzieci Pana Yipa z Hong Kongu czyli 30 śpiewaków w wieku od 4 do 17 lat, wykonujących chińskie pieśni ludowe i europejską muzykę chóralną. Publiczność koncertowa szalała z zachwytu nad muzykalnością i urokiem małych Chińczyków, natomiast ci wszyscy, którzy mogli poznać doktora Yipa Wai Honga, oczarowani byli prostotą i skutecznością jego metod wychowawczych. Do Polski przyjechała tylko cząstka spośród 250 dzieci, wchodzących w skład chórów dr. Yipa. Dzieci te uczą się bawiąc, a bawią – ucząc. Dzięki takiej metodzie wychowawczej dr Yip osiąga rezultaty artystyczne jakby mimochodem, dzieci zaś mają przede wszystkim poczucie uczestnictwa w grupie, która pysznie bawi się razem...

Drugą zachwycającą osobliwością był występ Zespołu Flamenco Paco Peny z Hiszpanii.

Natomiast w głównym nurcie programowym jubileuszowego festiwalu obejrzeliśmy dwa spektakle operowe: *Orfeusza* Monteverdiego w wykonaniu Niemców z RFN pod kierunkeim Siegfrieda Heinricha i *Wybawienie Ruggiera z Wyspy Alcyny* autorstwa Francesci Caccini, przygotowane przez Leonarda Ensemble z Kolonii. Nim jeszcze przedstawiono nam szczegółowy program festiwalu, byłam świadkiem nerwowych dociekań: kto to był ten Caccini? Przywykliśmy bowiem do myślenia, że twórczość muzyczna to świat mężczyzn. Tymczasem do Wrocławia przyjechała Elke Mascha Blankenburg – dyrygentka z RFN, której życiową pasją jest odnajdywanie dzieł kobiet-kompozytorek, tworzących w Średniowieczu, Renesansie, Baroku...

Dzięki pani Blankenburg usłyszeliśmy we Wrocławiu nie tylko wspomnianą operę, ale i księgę madrygałów Barbary Strozzi. A Francesca Caccini, jedna z najwybitniejszych kompozytorek XVII wieku, napisała swoją operę w 1624 roku, z okazji wizyty polskiego królewicza, Władysława Zygmunta Wazy na dworze Medyceuszów we Florencji. Zaś powstanie tego utworu stało się inspiracją do założenia pierwszego teatru operowego w Polsce. Założył go – już jako król – Władysław IV, w 1637 roku.

To, o czym napisałam wyżej, jest chyba najlepszą ilustracją bogactwa wrażeń, doznań a nawet wiedzy – nie tylko muzycznej! – wynoszonych z wrocławskiego festiwalu. A przecież nie sposób pisać o wszystkimi i nie sposób słowami oddać piękna Wratislavii. Po prostu w pierwszym tygodniu września trzeba koniecznie we Wrocławiu być,

EWA NOWAKOWSKA

XX Międzynarodowy Festiwal Oratoryjno-Kantatowy Wratislavia Cantans odbył się we Wrocławiu, w dniach 1–10 września 1985 r.


KODAK SAFETY FILM
→12

MM

WOOBOODOO



ZDJĘCIE MIROSŁAW MAKOWSKI

MUZYKA NA TLE

Właściwie w każdym numerze „MM" użalamy się nad trudną sytuacją muzyki i problemami, z jakimi muszą się borykać artyści uprawiający ten rodzaj sztuki. Nie jesteśmy w tych narzekaniach osamotnieni. Ale z drugiej strony można przecież postawić pytanie – dlaczego muzyce należą się szczególne względy, skoro cała kultura ma kłopoty?

Może więc warto pod koniec roku, gdy dokonuje się zazwyczaj różnorodnych podsumowań, spojrzeć szerzej na stan naszej kultury, a wtedy i sytuacja muzyki zostanie oświetlona w bardziej właściwy sposób? Nadszedł przecież moment, by o kulturze podyskutować właśnie kompleksowo. Ministerstwo finalizuje swe prace nad resortowym programem rozwoju kultury, zaś Narodowa Rada Kultury opracowała swój długo oczekiwany raport o jej stanie. Mamy więc z jednej strony analizę dnia dzisiejszego, z drugiej zaś propozycje, jak przezwyciężać istniejące trudności.

To prawda, że lata osiemdziesiąte mimo rozmaitych trudności były okresem dobrym dla kultury. Przestała ona być tą dziedziną życia społecznego, której potrzeby odsuwane były na plan dalszy. Podjęto szereg ważnych decyzji, uchwalono szereg ustaw, ale przecież do stanu zadowolenia ciągle jeszcze daleko. Niekiedy zresztą życie szybko koryguje podejmowane decyzje i to, co było osiągnięciem jeszcze rok temu, dziś już nie wystarcza.

Weźmy choćby funkcjonujący od kilku lat Fundusz Rozwoju Kultury, który powstaje z 13,6 proc. odpisu z podatku od uposażeń oraz z części dopłat do alkoholu. Mało kto wie zresztą, że kupując półlitrówkę żytniej zasila w ten sposób również kasę kulturalną. Fundusz w ten sposób gromadzony powinien w tym roku osiągnąć ok. 55 mld zł. Nie jest to kwota mała, ale przecież ciągle niewystarczająca. Na dodatek nie wzrasta ona zgodnie z przewidywaniami. Dzieje się tak dlatego choćby, że poszczególne zakłady, a nawet całe branże, są coraz częściej zwalniane z podatku od uposażeń. Jeśli dodamy do tego wzrastające potrzeby, nieuchronne koszty inflacji oraz odmowę ministra finansów, by wskaźnik owego odpisu zwiększyć z 13,6 do 15 proc., zrozumiemy łatwo, że możliwości finansowe nie wzrosły znowu tak znacznie, jakby się mogło teoretycznie wydawać.

A przecież potrzeby są ogromne. Nie tylko dlatego, że sygnalizują je wszystkie województwa. Nie tylko dlatego, że w tej pięciolatce nie starczyło środków na uruchomienie żadnej nowej inwestycji centralnej, a wzięto się energiczniej za ukończenie tych już rozpoczętych, takich choćby jak Biblioteka Narodowa czy wytwórnia Polskich Nagrań. Ale warto pamiętać i o tym, że dysproporcje w nakładach na kulturę między poszczególnymi regionami są nadal bardzo duże. Od 1550 zł na głowę mieszkańca woj. łódzkiego na rok 1985 do 438 złotych na jednego obywatela z sąsiedniego woj. piotrkowskiego. Zestawienie tych dwóch liczb mówi samo za siebie.

O kłopotach globalnych związanych z całokształtem naszej polityki kulturalnej można by zresztą mówić jeszcze bardzo długo. Decentralizacja naszego życia społecznego nie zawsze wychodzi na dobre kulturze. Rady narodowe, które obecnie decydują o rozdziale pieniędzy na swoim terenie, znacznie częściej opowiadają się za budową żłobka niż domu kultury. Odrodzony ruch związkowy jakoś nie może sobie przypomnieć, iż kiedyś był potężnym mecenasem życia kulturalnego. W nowych osiedlach mieszkaniowych mamy do czynienia ze swoistymi pustyniami kulturalnymi, a spółdzielczość nie chce dostrzegać potrzeb mieszkańców. Zresztą gdy coraz wolniej wznoszone są mieszkania, gdy ciągle brakuje szkół i przedszkoli, kto zgodzi się, by zamiast nich powstało kino, teatr lub choćby klub w nowym osiedlu. Co prawda, resort przeznaczył w ub.r. prawie 220 mln zł na wykup lokali spółdzielczych w całej Polsce z przeznaczeniem ich na księgarnie, jest to jednak tylko kropla w morzu potrzeb. Centralnie zresztą nie da się tego problemu rozwiązać.

Gdyby jeszcze nasze placówki kulturalne notowały nieustanny wzrost widzów i uczestników zdarzeń artystycznych, wówczas zaistniałby z pewnością społeczny nacisk na doinwestowanie i rozwój kultury. Ale przecież tak nie jest. W kinach i teatrach coraz więcej jest pustych krzeseł. W 1984 r. liczba widzów chętnych do obejrzenia seansu filmowego czy spektaklu teatralnego zmalała w stosunku do 1960 roku o 35 proc. I trudno ten stan rzeczy tłumaczyć tylko rozwojem telewizji. Trzeba także pamiętać i o tym, że budujemy coraz mniej kin, że w ciągu ostatnich 15 lat wzniesiono u nas zaledwie jeden nowy budynek teatralny. Czy ktokolwiek zdaje sobie sprawę z tego na przykład, że 61 teatrów w Polsce mieści się na zachód od Wisły, a zaledwie 9 na wschód od niej?

Kryzys dotknął także i książkę, choć akurat ten problem został chyba najwszechstronniej opisany. Można się zresztą spodziewać, że mimo katastrofalnej właściwie sytuacji w przemyśle poligraficznym, odbiliśmy się już od dna. Wystarczy tylko wspomnieć, że w 1981 r. wyprodukowaliśmy 3,7 książek na głowę mieszkańca, trzy lata później zaś wskaźnik ten wyniósł już 6,3 książek.

Skoro jednak ogólnie jest aż tak źle, czy też ujmując rzecz bardziej dyplomatycznie – skoro sytuacja jest aż tak skomplikowana, czy w ogóle wypada jeszcze przypominać o kłopotach muzyki i muzyków? Przecież można również postawić zupełnie inną tezę: ta sztuka najmniej dotkliwie odczuła lata kryzysu. Poza przejściowym załamaniem w okresie lat 1981–82 liczba słuchaczy nie zmniejszyła się i utrzymuje się na skromnym, co prawda, ale niezmiennym poziomie 8 milionów rocznie. Może jednak stało się tak i dlatego, że muzyka w przeciwieństwie do teatru czy filmu dawno już nie miała swych lat tłustych i praktycznie nie ma już czego tracić, sama znajdując się na progu bankructwa?

Tezę o pokoleniu głuchych ukuto przecież znacznie wcześniej, niż dostrzeżono odpływ widzów z sal kinowych i teatralnych. O katastrofalnym stanie naszego przemysłu fonograficznego napisano już całe tomy i dopiero ostatnie lata przyniosły odrobinę nadziei, choć i tak mimo potężnej inwestycji w Warszawie wieloletnich zaniedbań nie da się tak łatwo odrobić. Stan kultury muzycznej naszego społeczeństwa jest żenująco niski, mimo iż z muzyką dzięki środkom masowego przekazu obcuje ono znacznie częściej niż z innymi dziedzinami sztuki.

Do tego wszakże można dodać jeszcze wiele innych spraw, o których wielokrotnie już pisaliśmy na naszych łamach. Takich choćby jak problemy finansowe środowiska muzycznego czy emigracja zarobkowa, rzecz charakterystyczna wyłącznie dla tej grupy artystów. A umierający nasz przemysł muzyczny, o którym się praktycznie nie mówi? O tym choćby, że w Kaliszu pianina robi się właściwie na strychu, że większość maszyn w 7 przedsiębiorstwach państwowych pamięta czasy przedwojenne, a budynki często pochodzą z ubiegłego stulecia? Że brakuje właściwie wszystkiego, począwszy od fachowców, a skończywszy na materiałach? Trudno się więc dziwić, iż potrzeby rynku zaspokajane są w znikomym procencie. Produkcja pianin mogłaby być 25 razy większa, skrzypiec 30 razy, instrumenty dęte drewniane sprowadzamy w całości z innych krajów. A jakość naszych gitar, a chroniczny brak strun i akcesoriów do instrumentów? Listę takich pytań można wydłużać praktycznie w nieskończoność.

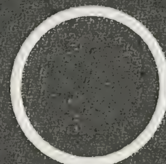
Jak więc wygląda sytuacja muzyki na tle potrzeb innych dziedzin sztuki? Gdy mamy do czynienia ze zjawiskiem krótkiej kołdry, trudno zaiste odpowiedzieć na to pytanie. I mimo podejmowania różnorodnych przedsięwzięć, mających na celu wyprowadzenie kultury z kryzysu, nieprędko osiągniemy stan, gdy najpilniejsze potrzeby zostaną zrealizowane.

Może więc przede wszystkim należałoby postawić inne pytanie – czy rzeczywiście muzyce należy się specjalna troska? Środowisko związane z nią oczywiście udzieli odpowiedzi twierdzącej. A decydenci, od których zależy los kultury? Czy zechcą pamiętać na przykład o tym, że muzyka dociera dzisiaj do każdego, choć niewiele osób umie jej naprawdę słuchać. Sposób naszego przygotowania do jej odbioru ma ponadto ogromne znaczenie dla naszej otwartości i na inne dziedziny sztuki, kto ma świadomość, iż dzięki muzyce można stosunkowo łatwo kształcić nie tylko konsumentów kultury, ale i jej współtwórców?

To nie są pytania podyktowane wyłącznie jedynie środowiskowymi interesami. Chodzi w nich o rzecz znacznie ważniejszą – o wychowanie dla całej sztuki. Muzyka daje tu przecież szczególne możliwości i tego stwierdzenia nie trzeba chyba uzasadniać. Kto tego nie rozumie, niech lepiej nie zajmuje się kulturą.

JACEK MARCZYŃSKI

KORESPONDENCJA WŁASNA Z RFN



d dłuższego już czasu w massmediach RFN głośno o zespole Maanam. Nie był to jednak dla mnie dostateczny powód, aby zająć się bliżej tym zespołem, ponieważ sądziłem, że jego publicity sprowadzić można bardziej do pochodzenia niż do szczególnych muzycznych zasług; w końcu polski rockowy zespół na Zachodzie to na pewno coś niezwykłego. Przy tym to, co dotychczas miały do pokazania grupy ze wschodu Europy można było porównać do mętnej mieszaniny środków nasennych z mydlinami. Wydawało mi się tak do czasu, gdy usłyszałem w radio kawałek „Lipstick On The Glass". Byłem przekonany, że jest to na pewno angielska produkcja. Wprawdzie brzmienie i akcent wokalistki były raczej niebrytyjskie, ale przecież od czasu takiej Leny Lovich nikogo to już nie drażni. Tym bardziej zdumiałem się, gdy spiker wymienił nazwę zespołu: Maanam. O.K. – znowu trzeba było zrewidować swe uprzedzenia...

„Wet Cat" to nazwa albumu, z którego pochodzi słyszany utwór, wydany także na singlu, a cała duża płyta brzmi nie mniej zachęcająco. Obok szybkich gitarowych utworów, z pędzącą, prawie nerwową perkusją, takich jak ten na singlu oraz podobnie nieco zbudowanego „Red Cowboys", mamy na płycie melodyjną „Lucciolę", a także psychodeliczne reminiscencje w mrocznym i niepokojącym „Kreonie". Czasami przypomina Maanam króraś z nowych angielskich grup, aby zaraz za pomocą wehikułu czasu przenieść się piętnaście lat wstecz (co nie jest wcale sprzecznością).

(Fragment recenzji z „Fachblatt", 7 lipca 1985)

Nareszcie dzieje się coś na odwrót! Dotychczas to właśnie wschodnioeuropejskie kraje były zalewane produktami zachodniego rocka i muzyki pop. Teraz przyjechała do nas po raz pierwszy taka grupa ze Wschodu, którą trzeba brać poważnie (zespoły grające tzw. Schlagerrock á la Pudhys i Karat nie wchodzą raczej w rachubę). Formacja z Polski nosi nazwą Maanam, a wokalistka Kora jest uznawana w swojej ojczyźnie za postać czczoną swoistym kultem. Także we Frankfurcie zaczęło się już przed koncertem skandowanie: „Kora, Kora". Jest ona rzeczywiście optycznym i muzycznym centrum kazdego występu.

W wypełnionej do ostatniego miejsca sali „Batschkappu" koncert rozpoczął sie tak, jak w wypadku każdej szanującej się zachodniej grupy – od utworu instrumentalnego. Sami zaś muzycy mają wszelkie cechy gwiazd: basista wydaje się być cały czas „stoned" i apatycznie patrząc się w jeden punkt buduje razem z nie narzucającym sie perkusistą solidny szkielet dla dwóch gitarzystów, z których jeden swym wyglądem i



SEZONIE OTWÓRZ SIĘ!

fryzurą, a przede wszystkim gangsterskimi słonecznymi okularami przypomina słynnego Jormę Kaukonnena z Jefferson Airplane. Jedynie westernowate cigarillo nie mieści się w ramach. Przede wszystkim jednak to ONA ściąga całą uwagę na siebie. Punkowa grzywa, wiśniowe usta, minispódniczka, młode wydanie mateńki-soul Tiny Turner. I Kora podobnie jak Tina porusza się, skacze, tańczy, robi z monitorów głośnikowych i statywów mikrofonowych cel swego delikatnego ekshibicjonizmu. Głosowo przypomina nieco mieszaninę Sonji Kristiny z Curved Air oraz Chrissie Hydne z Pretenders. Jednakże jej zdolnościom i możliwościom głosowym nie można wytyczyć żadnych granic. Od cichutkiego mruczenia do ogromnego prakrzyku.

(Fragment recenzji z „Ketchup'', lipiec, sierpień 1985)

Tymi dwoma cytatami z zachodnioniemieckiej prasy muzycznej rozpoczynam krótką relację o mozolnej drodze, jaką nasz rodzimy zespół rockowy Maanam porusza się na Zachodzie.

Zdobywanie Europy Zachodniej, a dokładnie jej największego rynku muzycznego – RFN, rozpoczął Maanam dokładnie rok temu. W grudniu ubiegłego roku grupa odbyła pierwsze tournée po Niemczech Zachodnich zakończone koncertem w renomowanym zachodnioberlińskim klubie „Quatrie-Latin''. Następnie przystąpiono do remiksowania nagranego częściowo w Krakowie materiału do longplaya *Wet Cat*. Jak to się stało, że płyta ta została wydana przez jedną z największych fonograficznych firm świata RCA, mającej w swojej „stajni'' takie sławy, jak Elvis Presley, Lou Reed czy Elvis Costello? Otóż producent płyty i współpracownik studia nagraniowego Sinus Studio w Berlinie Zachodnim, Micky Wolf, wysłał surowy krakowski mix do kilkunastu większych i mniejszych firm fonograficznych. Jako pierwsza swe zainteresowanie okazała właśnie RCA. Od tego czasu RCA zajmuje się promocją zespołu. Należy do tego rozprowadzanie płyt, reklama plakatowa, organizowanie wywiadów radiowych i programów telewizyjnych, w których Maanam ostatnio często występuje.

Druga trasa zespołu po RFN odbyła się w maju. Grupa dała około 20 koncertów. Najbardziej prestiżowy odbył się w hamburskim klubie „Fabrik''. Na sali byli obecni wszyscy ważniejsi spece od show-businessu. Ponieważ chciałem obejrzeć właśnie ten koncert, udałem się z Berlina Zachodniego autostopem do Hamburga. Muszę się przyznać, że trudno mi było uwierzyć, aby zblazowana i znudzona do granic ostateczności hamburska publiczność zainteresowała się nieznaną przecież szerzej nikomu polską grupą. Moje obawy tym bardziej były uzasadnione, gdyż przed wyjazdem do Hamburga widziałem w berlińskim Metropolu koncerty takich sław, jak Cabaret Voltaire i Stranglers, i ku mojemu zaskoczeniu publiczność przyjęła je bez większych emocji, a nawet jeśli jakieś były, to najnowsza moda nakazuje je szczelnie ukrywać. Gdy jednak po męczącej podróży dotarłem do „Fabryki'' poczułem, że coś się święci. W wyłożonym okładkami *Wet Cat* przedsionku klubu młoda dziewczyna mówi, że niestety wszystkie bilety są wysprzedane i jest nawet nadkomplet, a oprócz tego pobito tegoroczny rekord frekwencji ustanowiony przez Uriah Heep – 900 biletów, na Maanam sprzedano ich 1300! Musiałem się zatem trochę namęczyć, aby wpuszczono mnie za kulisy, pomogło mi w tym to, co każdy Polak, biedny czy bogaty zabiera ze sobą na Zachód – słowiański akcent.

Za kulisami atmosfera rozluźniona. Na twarzach nie widać tremy, raczej zmęczenie, jest to bowiem kolejny już występ w ciągu długiej i uciążliwej trasy wzdłuż i w poprzek kraju autostrad.

O dwudziestej koncert. Ogromne było moje zdziwienie, gdy zobaczyłem na sali mnóstwo transparentów, takich samych, jakie spotyka się u nas na koncertach Maanamu. Transparentami zadziwione były również hamburskie punki. Oczywiście transparenty przynieśli Polacy, których w sezonie letnim sporo kręci się po Niemczech Zach. Oddam teraz głos recenzentowi koncertu:

Maanam robi coraz większe wrażenie na Niemcach. Widać to było w miarę tournée zespołu. Na jego początku polscy fani zachowywali się jak szaleni, a pozostała część publiczności szła po koncercie do domu zadowolona. Tym razem było jednak inaczej. Rozpętało się prawdziwe piekło. Nie było już żadnej różnicy między Niemcami a Polakami. Gdy tylko Kora – oświetlona zimnym niebieskim światłem reflektora – zaczynała ostrym jak brzytwa głosem wykonywać „Lucciola'', „Don't Lean Out'' oraz „Salamander'', ludzie nie mogli już stać spokojnie. Tego wieczoru wszystko udało się perfekcyjnie. Głośniki pozwalały się zbliżyć na pięć metrów do sceny, dźwięk był krystalicznie czysty. Muzycy: Paweł Markowski na perkusji – bardziej perfekcyjny niż jakakolwiek komputerowa perkusja, gdyż grający z uczuciem, basista Bogdan Kowalewski ze swym niepokojącym rytmem oraz dwaj gitarzyści podpierali Korę swą zdyscyplinowaną, powściągliwą a zarazem agresywną grą. Kora była gwiazdą wieczoru – w czasie ballady „Kreon'' publiczność zapala setki maleńkich ogników. A gdy Maanam po krótkiej przerwie znowu pojawia się na scenie, nie ma nikogo na sali, kto by się nie uśmiechał. Zespół oprócz energii promienieje humorem. Piękna w zespole jest jego świadomość własnych zdolności, a jednocześnie jakby odświeżająca, samozrozumiała skromność.

(Fragment recenzji z „Musik Szene'', czerwiec 1985)

Podobne recenzje zbiera Maanam po koncertach w Kilonii Bielenfeld i Frankfurcie.

Gdy w Kilonii grupa grała 6 bisów (!), to w „Fabrik'' tylko 2. Po drugim utworze na bis szef klubu każe włączyć światło. Jeżeli ktoś chce słuchać dalej Maanamu niech kupuje płytę albo przyjdzie następnym razem. Typowa polityka w wielkim mieście.

Po koncercie zaproszeni jesteśmy wszyscy przez RCA na kolację do jednej z lepszych hamburskich restauracji. Axel i Franz, dyrektorzy zachodnioniemieckiej filii RCA są rozpromienieni, takiego sukcesu nikt się naprawdę nie spodziewał. Po kilku teguillach udaje się mi wciągnąć ich do rozmowy o mechanizmach show-businessu, o metodach promocji video itd.

Drugie tournée po RFN powiązane było z promocją longplaya *Wet Cat* oraz singla *Lipstick On The Glass*. Ponieważ jest to dopiero początek i właściwie wszystko trzeba robić od nowa, pierwszy planowany nakład wynosi na razie 25 tys. sztuk. Ciekawostka, że po udziale zespołu w bardzo popularnym programie telewizyjnym „Bei Bio'', gdzie Kora śpiewała *Lipstick* oraz a capella wieczny przebój *Miłość ci wszystko wybaczy*, wzrosła sprzedaż innego longplaya zespołu – *Totalski No Problemski*. Płyta ta została nagrana na koncercie w Krakowie dla zachodnioniemieckiego Klubu Płytowego prowadzonego przez firmę „Fuego'', małej niezależnej firmie założonej przez byłych współpracowników angielskiej grupy New Order.

Trzecia trasa po RFN odbyła się w miesiącach wakacyjnych. Jest to sezon festiwali na otwartym powietrzu. Maanam gra za każdym razem dla kilku tysięcy ludzi. W czasie tego tournée o mały włos nie dochodzi do tragedii. Podczas ogromnych upałów w czasie jazdy z jednego koncertu na drugi zapala się silnik samochodu, w którym jadą członkowie zespołu oraz, po raz pierwszy na trasie, Szymon i Mateusz – synkowie Kory i Marka. Na szczęście manager zespołu, Amerykanin Bob, nie traci zimnej krwi. Wspomagany przez Bogdana gasi osadzony blisko pełnego baku silnik przy pomocy wszystkich znajdujących się w samochodzie płynów orzeźwiających. Uratowana, lecz skazana na długotrwałe suszenie grupa, oczekuje na nowy samochód.

Najbardziej spektakularnym występem Maanamu w roku 1985 był koncert podczas wielkiego festiwalu rockowego w Turku w Finlandii (3-4 sierpień). Mimo tego, że brały w nim udział takie sławy, jak The Cure czy nowa grupa Phila Manzanery, na okładce festiwalowego pisma umieszczono wielkie zdjęcie Kory. I znowu udany koncert. Grupa gra tylko dwa bisy, gdyż program festiwalu jest i tak już opóźniony. W hotelu Marek zaprzyjaźnia się z członkami szkockiej formacji Lloyd Cole And Commotions. Ta bardzo młoda grupa jest jedną z największych nadziei brytyjskiego rocka. W tym roku wydali niezwykle ciekawą płytę długogrającą *Rattlesnake*, czerpiąc inspirację z muzyki The Cure, Smiths i Velvet Underground, i są ulubionym zespołem Kory i Marka.

Po powrocie z Finlandii Maanam dokonuje pierwszej od pięciu lat zmiany w składzie zespołu. Żegnany jest perkusista Paweł Markowski, a witany Jarek Szlagowski z Lady Pank. Zmianę można wytłumaczyć przyjaźnią Bogdana Kowalewskiego z Jarkiem. Od razu po wcieleniu do zespołu Jarek jedzie na następną trasę grupy, znowu RFN i dodatkowo jeszcze Szwajcaria. Ten ostatni kraj nie zetknął się jeszcze z polskim rockiem oprócz koncertu grupy Dżem. Maanam gra w modnych klubach punkowych i nowofalowych w Zurichu i Bazylei. Przyjęcie przez chłodnych jak szczyty alpejskie Szwajcarów jest na początku pełne rezerwy, lecz w miarę koncertów coraz gorętsze. Najmocniej reagują punki, którzy, jak mówi Marek: *Przy „Kocham cię, kochanie moje'' zapominają, że są punkami.*

Po sukcesach w RFN i Szwajcarii grupa przyjeżdża do Polski i od razu jedzie na koncert do Krosna, aby uczcić obchodzone hucznie „Dni Krosna''. Zespół występuje w nie dającej się właściwie nagłośnić hali sportowej i przyjęty jest bardziej z godnością niż z zachwytem. Czyżby potwierdza się przysłowie o proroku

KAMIL SIPOWICZ

FALA



GUITAR CRUSHER

Co pisać o imprezach, które się odbyły, zgromadziły pewną, dość sporą ilość ludzi, a były nieudane? Podobnie – nigdy nie wiedziałem, co pisać o muzykach, którzy zagrali akurat zły koncert. Wolę chwalić, niestety nie zawsze można.

Widziałem – ostatnio dwie takie imprezy, obie bluesowe. Jedna nieco lepsza, szczególnie muzycznie, druga już zupełnie smutna. Obie zresztą zrealizowane zostały z powodu wspólnego. Tak czasem bywa – dobra koniunktura powoduje, że ludzie stojący dotąd z boku też chcą się załapać. A skutki?

Sopocki „Blues Top'85" i „Olsztyńskie noce bluesowe" stworzone zostały – jestem o tym głęboko przekonany – z takich właśnie koniunkturalnych powodów. Od razu – nie mam nic przeciwko takim motywacjom. Człowiek, który zaczyna coś ze snobizmu, może to później naprawdę pokochać. Ważne jest, aby szedł po tej drodze. Dlaczego na nią wszedł – jego sprawa.

Studenci byli pierwsi. Zrealizowane po raz pierwszy w roku ubiegłym „Olsztyńskie noce" nadspodziewanie się udały. Organizacyjnie – wiadomo, studenci. Niemniej i pogoda, i fantastyczna atmosfera podzamkowego amfiteatru sprawiły, że wszystkim chciało się grać. I wielu grało znakomicie.

Tegoroczne „Noce" to już nawet nie cień zeszłorocznych. Na obskurnym stadionie, przy fatalnej pogodzie i podobnej organizacji – były imprezą smutną do granic wytrzymałości. Wszyscy, których udało mi się wysłuchać zagrali źle, poniżej swych możliwości. Nawet Louisiana Red, którego dotąd znałem z jednej, świetnej płyty, nieco mnie rozczarował. Choć on ponoć uważał imprezę za wyjątkowo udaną – proszę, jak można mieć różne punkty wyjścia.

Sopocki „Top" muzycznie sprawdził się nieco lepiej. Wspomniałem zresztą o tym w poprzednim numerze „MM". Być może jednym z powodów było, że chronologicznie wypadał wcześniej. Nie było jeszcze znudzenia, zmęczenia. Bo większość imprez w sezonie muzycznym – od „Areny" w kwietniu, maju do Jarocina w sierpniu, tak trwa sezon – jest do siebie straszliwie podobna. Szczególnie dotyczy to tegorocznych imprez bluesowych. Takie drobne przegrzanie tej dobrej skądinąd koniunktury. Ostatni dostaje najgorsze. Ostatni był Olsztyn.

Z ludzi, którzy zagrali źle – na jednej lub drugiej imprezie – najbardziej martwi mnie Irek Dudek. Niepokoi, bo od samego początku jego „drugiej młodości", jego boomu, śledziłem te losy bardzo uważnie, nie bez osobistego zaangażowania. Niestety, Irek pod ko-



LOUISIANA RED

niec 85 roku to zupełnie inny człowiek niż na początku 84. Zmęczony, zagubiony, przez to pewnie złośliwy, przesadnie ambitny. Do tego nieprzytomnie chwalony przez wszystkich tych, co go późno odkryli i teraz starają się nadrobić.

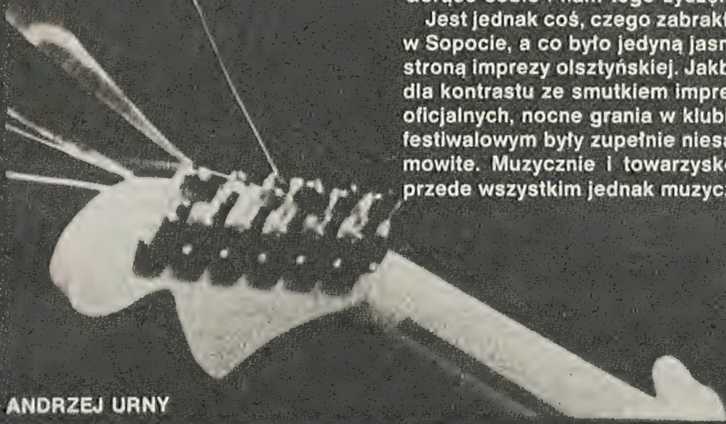
Początkowy jego plan – żeby przez rok, dodajmy rok 84, wykonać szybką, efektowną karierę z Shakin'Dudi a później, na tej wznoszącej się fali popłynąć z bluesem – dziś jakby się nieco zaciera. Shakin'Dudi już nie tak świeży, jak na początku, gra nadal. Big Band bluesowy grać być może lepiej, niż lider w nim śpiewa. Tak zwany Boogie Band, zbyt zimno wymyślone połączenie Dudka rock'n'rollowego i bluesowego, ma zbyt blade oblicze. Krótko mówiąc – dołek. I nie pisałbym tego wszystkiego, gdybym nie wierzył – że i z tego dołka wyjdzie. Gorąco sobie i nam tego życzę.

Jest jednak coś, czego zabrakło w Sopocie, a co było jedyną jasną stroną imprezy olsztyńskiej. Jakby dla kontrastu ze smutkiem imprez oficjalnych, nocne grania w klubie festiwalowym były zupełnie niesamowite. Muzycznie i towarzysko, przede wszystkim jednak muzycznie. Grywali prawie wszyscy, począwszy od wielkich – Louisiana Reda i „taty" Nalepy, skończywszy na całkiem nieznanych debiutantach. Grywali do bladego świtu. Z zapałem, którego nie było na oficjalnych koncertach. Bo jedno, czego ta muzyka nie lubi, to przymusu. Przymusu grania. Wykonywania (tak jak w muzyce pop) tego samego, tak samo, tylko raz w Sopocie, raz w Małkini, a raz na Hawajach.

Nie trzeba grać. Grać się chce i lubi. Powinno się. Ale do tego potrzeba odpowiednich warunków, dobrej atmosfery. Tego zabrakło i w Sopocie, i w Olsztynie. I warto przez rok pomyśleć dlaczego, jeśli chce się robić te imprezy za rok.

Bo inaczej wysoka fala bluesa szybko opadnie.

Tekst i zdjęcia:
MIROSŁAW MAKOWSKI



ANDRZEJ URNY

KRÓL JEST NAGI!

Jaki był Sopot w tym roku – każdy kto chciał, nareszcie mógł zobaczyć na własne oczy, a również usłyszeć. Wszystko jak na dłoni. Sprzężenie Sopotu z Telewizją było absolutne: najpierw widownia oglądała dziennik – na japońskim ekranie-monitorze tuż nad sceną, piękny spektakl, a po prognozie pogody role się odwracały i widz w amfiteatrze stawał się aktorem widowiska.

Z powodu bezpośredniej transmisji Operę Leśną zamieniono w warowną twierdzę i wielokrotnie kontrolowano po drodze wszystko, co możliwe, zaś dziennikarzy odcięto od kulis, w sensie dosłownym. Prewencja sięgnęła zenitu podczas występu Shirley Bassey, kiedy poczuliśmy się jak na pokładzie porwanego samolotu. Recital gwiazdy nr 1 zamienił się w popis osiłków w szarpaniu fotoreporterów, nagrywaczy i szarej widowni.

Było, minęło.

Okazało się wszakże, że festiwal w amfiteatrze i w telewizji to dwie różne imprezy. Przyznam, iż w pierwszej uczestniczyłem bez specjalnego zniecierpliwienia, zwłaszcza gdy porównać go z edycją ubiegłoroczną. W tym roku zdecydowanie mniej było nieporozumień, jeśli chodzi o uczestników konkursu, choć też się zdarzyły, a piosenki jak piosenki, lepsze i gorsze, kilka z nich dawało się zanucić po pierwszym razie, a o to przecież chodzi. Zresztą i sama widownia nie traktuje festiwalu ze śmiertelną powagą, w końcu to lato, wakacje, ciepły wieczór i nic lepszego do roboty. Publiczność festiwalowa to zresztą oddzielny temat: łagodna jak baranek, łatwo ją podbić i rozhuśtać. Przychodzi, żeby się rozerwać, zabawić i niewiele jej do szczęścia brakuje.

Było wesoło, fale falowały, leciały bisy i oklaski, zanotowano nawet jedną *standing ovation*. Czyli nieźle.

Natomiast festiwal telewizyjny – sprawdzałem w różnych środowiskach i grupach wieku – przyjęty został bardzo chłodno, delikatnie mówiąc.

Skąd taka różnica w ocenie? Czemu oczekiwania zostały zawiedzione i jakie one właściwie są? To tylko pierwszy festiwalowy temat do rozmyślań. Dzisiaj, kiedy emocje już opadły, pożółkły szczegółowe recenzje, a niedługo zbiorą się organizatorzy następnego festiwalu, najlepsza pora na podjęcie kolejnych wątków:

JAKI WŁAŚCIWIE MA BYĆ TEN FESTIWAL? CZY MA KONCEPCJĘ? A JESZCZE WAŻNIEJSZE: CZY MOŻE BYĆ LEPSZY? JAK TEGO DOKONAĆ?

Gdy zadałem powyższe pytania organizatorom, usłyszałem, iż festiwal jest taki, jaki jego regulamin. Na regulamin narzekano od lat, bez skutku, a szczególnie na ten jego słaby punkt, który w konsekwencji sprawia, że stają razem w szranki kompozycje prawie amatorów, standardy jazzowe i klasyka Burta Bacharacha i obok premierowych światowe *ever-greeny*. Do Grand Prix – zapisano w regulaminie – kandydują *piosenki o charakterze rozrywkowym z wykluczeniem pieśni operetkowych czy operowych*. W sumie każda piosenka ma charakter rozrywkowy, jak mi się wydaje. Co więcej, Roman Waschko, przewodniczący tegorocznego jury, odkrył ze zdumieniem, że w angielskim przekładzie regulaminu opuszczono nawet tę rozrywkowość. Czyli: wszystko co nie z opery – na estradę.

Widzieliśmy tego skutki.

Organizatorzy obiecali uściślić przyszłoroczny regulamin. Pytanie, jak? Wyeliminować „Wszystkich świętych" i klasyków, zgoda. Ale co dalej? Czy postawić na jakąś gatunkową specjalizację? Cały świat się specjalizuje i dzieli strefy wpływów. Czy na utwór do łatwego zanucenia z wielką orkiestrą w tle? Czy raczej postawić na różnorodność, to uczynić siłą festiwalu, niech w Sopocie zakwitnie sto kwiatów. I jeszcze: czy to mają być nowe, oryginalne piosenki, te do wylansowania? Czy odkurzane lokalne przeboje?

TRZEBA SIĘ NA COŚ ZDECYDOWAĆ I UCZYNIĆ Z TEGO IDEOLOGIĘ FESTIWALU. INACZEJ – CZYLI JAK DO TEJ PORY – UTOPI SIĘ W CHAOSIE WSZYSTKIEGO PO TROCHU, PO ŁEBKACH, BYLE JAK.

Punkt drugi: co z nagrodą Bursztynowego Słowika za wykonanie polskiej piosenki? A konkretnie – jaka to ma być piosenka? W tym roku zainteresowano wykonawców polską produkcją rozrywkową z ostatnich dwóch lat. Kilku z nich złamało ten przepis, między innymi Bułgarzy śpiewający *Dziwny jest ten świat*, nagrodzeni, a jakże. Tłumaczono nam, że wiecie, przyjaźń, że w przyszłym roku dopilnujemy... No właśnie: czego? Czy ograniczyć wybór piosenki do tych z ostatnich dwóch lat? Czy może nie stawiać żadnych ograniczeń? Pierwsze rozwiązanie ma tę zaletę, że skłania gości ku nowym kompozycjom i wnikliwym poszukiwaniom repertuarowym, poza ograne i osłuchane nasze standardy. A wadę tę, że nie taka znów z nas piosenkarska potęga, bywają lata chude i co wtedy, co zaproponować?

Ale i tu: trzeba się na coś zdecydować i uczynić z tego cnotę festiwalu.

W tym momencie dochodzimy do tak zwanych podmiotów artystycznych czyli uczestników festiwalu. Najpierw ci z konkursu.

Gdyby kwestię, kto ma wystąpić, skonsultować z publicznością telewizyjną, odpowiedziałaby: najlepsi.

Gdy ją skonsultowałem z organizatorami, odpowiedzieli: najlepsi nie przyjadą. Takie są realia – mówili – możemy liczyć na drugą ligę, a w podtekście: cieszmy się z tych, którzy przyjechali. Rzeczywiście, w zeszłym roku zestaw był jeszcze przypadkowy.

Chociaż i w tym roku filozofia: bierzemy jak leci, byle przysłał przyzwoitą taśmę z nagraniami i dało się go przewieźć LOTem, dała o sobie znać.

Musimy zatem, po pierwsze – to do organizatorów – dokonać wyboru: albo specjalizacja, albo uroki i niebezpieczeństwa estradowej mieszanki: obok szansonizmu w stylu włoskim, patrz San Remo, blues, country, pop, estrada. Po drugie – to do telewizyjnej publiczności – musimy wziąć na wstrzymanie. Takie jest życie, że poważny show-business coraz trudniej jest zwabić do Sopotu samym widokiem lazurowego morza. Już prędzej – opłaconymi parodniowymi wakacjami w egzotycznym kraju.

Pora na gwiazdy.

Musi być co wieczór przynajmniej jedna, wszystkie sprowadzone w dwóch kategoriach wiekowych: dla młodych i dla ich rodziców.

Radio oddało festiwalowi niedźwiedzią przysługę, bo właśnie przypomniało ubiegłoroczny występ Aznavoura i to wszystko, co potrafi zrobić z mikrofonem i publicznością.

W tym roku miała dokonać tego samego Shirley Bassey. A ten fragment, może przez kontrast z oczekiwaniami, przyniósł największy zawód. Może to sprawiła ulewa nad amfiteatrem, może gorszy dzień, może fochy, może lata. Schowana w głębi sceny, obca, chłodna. Znajomy bywalec utrzymywał, że rozczarowało ją przyjęcie, wejście. Zwykła występować w bogatszych salach, przyzwyczaiła się też, że publiczność wstaje z miejsc i wita ją owacją. Z kolei nasz wysłannik relacjonował z Berlina Zach., że na targach sprzętu muzycznego śpiewała tam w stoisku SONY jako maskotka.

Szkoda, że to nie wyszło.

W ogóle gwiazdy miały złą passę. Sal Solo z Classix Nouveaux pośrodku kolejnej krajowej trasy koncertowej, bardzo u nas popularny, choć w jego ojczyźnie trudno natrafić na wzmiankę, że taki zespół jeszcze istnieje – wielka klapa festiwalu. Głównie z powodu nagłośnienia, to znaczy jego braku. Denny Laine z zespołem – ocierał się o wielkie nazwiska i współtworzył wielkie zespoły – śpiewał do pustoszejącej widowni, umęczonej bisami, wielkim show grupy Herrey's i półgodzinną przerwą, a wszystko to grubo po północy. I wreszcie Lady Pank, witana nie tak owacyjnie, jak można się było spodziewać, z dobrym koncertem, choć zdecydowanie za długim, bo obejmującym wszystko z dwóch albumów, jak leci. Gwiazdy pomniejsze: Kubańczyk Donato Poveda i Mirosław Zbirka z Czechosłowacji w zupełnie nie utrafionym repertuarze. I jeszcze Secret Service, dyskotekowy i z playbacku.

SKŁADNIKI BYŁY NIEZŁE, ZUPA WYSZŁA MDŁA.

Jakie stąd płyną nauki?

Pytałem organizatorów, czy w sprowadzaniu gwiazd mają swój perspektywiczny program? Taki na cztery, pięć lat. Nie – odpowiedzieli – to nierealne. Co roku powtarza się ta sama gra, kogo sprowadzić. I podobne szukanie kompromisu pomiędzy chęciami a możliwościami. W tym roku dla osłody podano, z kim prowadzono nieudane w



»

efekcie negocjacje. Z Iglesiasem mianowicie, Mireille Mathieu, Donovanem, Demisem Roussosem, Dianą Ross, Melanie, Gilbertem Becaud, Kenny Rogersem. I cóż z tego, skoro nie przyjechali.

Festiwali przybywa, przez to się dewaluują, konkurencja rośnie, a w dodatku ten sopocki wyleciał na trzy lata z obiegu, a właściwie jeszcze dłużej.

Tu dochodzimy do kwestii zasadniczej, od której – przynajmniej w myślach – zaczyna każdy menager: co ja z tego będę miał? A odwracając pytanie: co uczynić, żeby Sopot stał się bardziej atrakcyjny, w jakie wejść układy, jakie połączyć siły?

Finanse, jakimi dysponujemy – wiadome, trzeba więc sposobu. Takim sposobem, mówiło się, mogłoby być uczynienie z Sopotu naszego odpowiednika Eurowizji.

Nierealne – odrzekli organizatorzy. Konkurs Eurowizji to interes. Polega on z grubsza na tym, że w dzień po finale ruszają na rynek eurowizyjny setki płyt laureatów i że jest on świetnym sposobem na promocję. W jeden wieczór nieznanych winduje na szczyt. Tymczasem my i płyty... właśnie, wszyscy się już uśmiechamy pod nosem.

Czy to zresztą pełnia szczęścia? Mieliśmy okazję zobaczyć w Sopocie laureatów dwóch ostatnich Eurowizji: duet Bobbysocks i wspomniany już Herrey's. Miałem nieodparte wrażenie, że ta cała góra reklamy, promocji, płyt i sławy jest zbudowana z gąbki. I gdyby przycisnąć, niewiele by zostało.

Przywróćmy zatem Sopotowi rangę festiwalu Interwizji, rzucono pomysł. Świetnie – odpowiedzieli organizatorzy – ale potrzeba na to zgody wszystkich zainteresowanych. Dodam nieśmiało, że nasi sąsiedzi bliżsi i dalsi główne swe siły kierują raczej do bułgarskiego Słonecznego Brzegu. Podobno po wpadce Franka Schoebla, lokalnego bożyszcza, który w Sopocie nie dostał nawet wyróżnienia.

Powstał jeszcze jeden pomysł, żeby mianowicie uczynić z naszego festiwalu wielkie okno na rynek wschodnioeuropejski. I w ten sposób przyciągać. I ten miał swoich sceptyków. Rynek, jak rynek – mówili. A w dodatku, żeby być oknem, potrzeba przemysłu rozrywkowego, płyt, kaset, studiów nagraniowych, techniki, aparatury. Mamy? Nie mamy. No właśnie.

WITOLD PAWŁOWSKI


HERREY'S




KATIA SURŽIKOWA


ICE BAND


Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

SONDA

KATIA SURŽIKOWA – ZSRR

Mam nadzieję, że radzieckim telewidzom podobał się mój występ w Sopocie i dzięki temu zdobędę większą popularność u siebie w kraju. Moja obecna popularność wynikała tylko z kontaktu z publicznością na koncertach. Teraz, po takim oficjalnym, międzynarodowym sukcesie na liczącym się festiwalu myślę, że będę miała większe grono sympatyków. Sopocki festiwal, nagroda na nim, to ważny punkt w artystycznej biografii. Wasz festiwal ma u nas wysoką rangę i sukces tu odniesiony bardzo się liczy na naszym rynku, zwiększa popularność piosenkarza. Poza tym taki festiwal daje szansę wyjścia dalej, poza własny kraj, dzięki temu, że pokazywany jest w innych krajach należących do Interwizji. Będąc tu miałam kilka interesujących propozycji, między innymi przedstawiciel japońskiej firmy zaprosił mnie na festiwal Yamaha na przyszły rok, Suprapohon zaproponował nagrania wspólnie z czechosłowackimi zespołami, otrzymałam też zaproszenie do NRD. Występowałam tam już kilka razy. Teraz chcą, żebym przyjechała na nagrania telewizyjne. Ogólnie rzecz biorąc, propozycji było sporo.

LOMBARD – Polska

Propozycja udziału w festiwalu sopockim od początku była mocno dyskutowana w gronie zespołu i do dziś nie jesteśmy co do sensu wzięcia udziału w konkursie zgodni. Kiedy zdecydowaliśmy się na przyjęcie zaproszenia, mieliśmy świadomość, że nie bardzo możemy liczyć na jakiś wielki sukces. Ubiegły rok był polskim benefisem, takie rzeczy nie zdarzają się często. Chodziło nam raczej o zaprezentowanie zespołu przedstawicielom zagranicznych firm, zaproszonym tu jako obserwatorzy. Uważamy, że zagraliśmy na tyle dobrze, że nie musimy się wstydzić tego co pokazaliśmy. Zresztą najlepszy dowód, że nawiązaliśmy tu kilka nowych kontaktów, otrzymaliśmy parę sensownych propozycji nagrań i tras koncertowych, zarówno od przedstawicieli zachodnich, jak i socjalistycznych krajów. Czym te kontakty zaowocują, trudno dziś powiedzieć, ale wstępne rozmowy mamy już za sobą. Ponadto finalizujemy tutaj wieloletni kontrakt z zachodnioniemiecką firmą płytową. Tak więc nie był to stracony czas.

HERREY'S – Szwecja

Decyzja udziału w konkursie nie miała nic wspólnego z ryzykiem. Mamy w planach na najbliższą przyszłość trasę koncertową po Związku Radzieckim. Ten festiwal jest oglądany w krajach socjalistycznych, w Związku Radzieckim także. Uznaliśmy, że udział w festiwalu sopockim będzie najskuteczniejszą drogą spopularyzowania naszej muzyki na tym rynku i przedstawienia się radzieckiej publiczności.

KAIJA KOO – Finlandia

Ten festiwal był bardzo dla mnie ważny. Nawiązałam tu wiele nowych kontaktów. Mam nadzieję, że w przyszłości przyniosą one konkretne kontrakty. Pierwszy raz uczestniczyłam w międzynarodowym festiwalu jako solistka. Dwukrotnie brałam udział w festiwalu Eurowizji jako członek „chórku", tak, że miałam pewne doświadczenia, jeśli chodzi o wielkie międzynarodowe konkursy. Ten festiwal jest w gruncie rzeczy bardzo podobny do festiwalu Eurowizji. Panuje tu ta sama atmosfera pośpiechu i ekscytacji. Myślałam, że będę się bardziej denerwować, ale okazało się, że to wszystko było bardzo sympatyczne. Bawiłam się na scenie razem z publicznością i bardzo mi się tu podobało. Oczywiście, że udział w takiej imprezie jest w jakimś sensie męczący, dał mi jednak coś, czego nie można kupić w sklepie – doświadczenie na przyszłość. Z promocyjnego punktu widzenia, też gra warta ryzyka.

XIOMARA LAUGART – Kuba

Przyjechałam tu, ponieważ zostałam w moim kraju wybrana, by reprezentować w Sopocie piosenkę kubańską. Dla mnie już sam fakt, że zostałam tu wysłana ma duże znaczenie, bo jest to najważniejszy festiwal z tych, które odbywają się w krajach socjalistycznych. Jest transmitowany w naszej telewizji. Dla artysty kubańskiego udział w tej imprezie to duże wyróżnienie. Po raz pierwszy w życiu uczestniczyłam w tak dużym festiwalu, gdzie musiałam konkurować z bardzo dobrymi artystami z wielu krajów świata. Myślę, że niedługo znów przyjadę do Polski, bo dostałam propozycję odbycia trasy koncertowej, ale z repertuarem jazzowym. Zaproszono mnie też do udziału w festiwalach w Bułgarii i Czechosłowacji.

HANS VERMULEN – Holandia

Dla mojej kariery ta nagroda oznacza, że zdobywam nowy wielki rynek w Europie wschodniej. Dla mnie to jakby zaczynanie od nowa. Ja, a w każdym razie moja muzyka jest w Holandii bardzo popularna. Tu jestem nowy i nowa dla mnie jest tutejsza publiczność. Chciałbym poznać wszystkie kraje i to jest dla mnie ważniejsze niż kariera w sensie finansowym. Nowe szanse poznawania świata – to jest dla mnie najważniejszym efektem zdobycia pierwszej nagrody.

Sopocki festiwal jest znany w Holandii. Ja w każdym razie wiedziałem o nim od dawna, więc bardzo ucieszyliśmy się z żoną, kiedy nas tu zaproszono. Szkoda, że nie mogliśmy tu przyjechać razem, ale oboje jesteśmy bardzo dumni z nagrody, jaką tu zdobyłem. Niestety, telewizja holenderska nie transmituje festiwalu sopockiego, ale wracam do domu z nagraniem wideo i być może uda mi się pokazać je holenderskim telewidzom, tylko proszę nie mówić o tym waszej telewizji.

ANNA JURKSZTOWICZ – Polska

Przyjeżdżając tutaj nie myślałam o nagrodzie, raczej o tym, by się jak najlepiej zaprezentować. Ale tu, na miejscu, człowiek chcąc nie chcąc wpada w atmosferę takiej trochę sportowej rywalizacji i podświadomie zaczyna jednak ważyć swoje szanse. W moim przypadku wszystko potoczyło się tak szybko. Już nagroda w Opolu była dla mnie dużą niespodzianką, a potem wyróżnienie w Sopocie. Myślę jednak, że za wcześnie dla mnie pojawił się ten Sopot, choć przecież bardzo cieszę się z przyznanego mi wyróżnienia. To jednak składa na mnie dużą odpowiedzialność. To już nie żarty. Muszę teraz szczególnie intensywnie pracować nad zbudowaniem własnego repertuaru. Razem z Krzesimierem Dębskim i Jackiem Cyganem kompletujemy utwory na dużą płytę.

DANA GILLESPIE – Austria

Ja właściwie nie lubię festiwali. Źle się czuję w atmosferze konkursu. Poza tym piosenki, które tu śpiewałam to w zasadzie nie mój styl. Mam swój zespół bluesowy, z którym bardzo dużo koncertuję i nagrywam w Austrii. Często przez sentyment wracam też do rodzimej Anglii, występujemy również w innych krajach, tak, że jeśli chodzi o moją karierę zawodową, udział w festiwalu nie był mi potrzebny. Poza tym większość obecnych tu managerów znałam już wcześniej, bo przecież na wszystkich festiwalach spotyka się prawie tych samych ludzi. Natomiast bardzo ciekawa byłam Polski, więc jak mi zaproponowano udział w festiwalu, zaproszenie przyjęłam bez wahania i nie żałuję. Poznałam tu kilka fascynujących postaci, zobaczyłam, czego słucha polska młodzież. Największe wrażenie zrobił na mnie Lombard. Nie jest to muzyka, którą ja sama chciałabym wykonywać, ale solistka zespołu ma osobowość, którą się zapamiętuje. Myślę, że mogłaby się spodobać brytyjskiej publiczności. Lady Pank też.

Poza tym zaskoczyło mnie, że tylu ludzi przychodzi na festiwalowe koncerty słuchać w końcu nie znanych sobie i nie zawsze najciekawszych piosenkarzy. Z doświadczeń zachodnich wiem, że nawet na największą gwiazdę trudno jest zgromadzić taki tłum jak tu.

(ak)

FESTIWALE

motto:
Planeta oszalała

(Krzysztof Konarzewski o pogodzie w Jarocinie)

1.

W zeszłym roku słyszeliśmy, że nowy Szopen nadchodzi. W tym – już nie chodziłem na konferencje prasowe. Niemniej radio – byłem o dzień spóźniony – nadawało, uch! jaki wysoki poziom, ach! jak jest dobrze. Jeszcze lepiej niż rok temu, a od pięciu lat mamy nieprzerwane pasmo sukcesów. Trzeba było nawet stworzyć scenę alternatywną, tak dużo było kapel wartych słuchania. Za pięć lat w Jarocinie występować będą – na siedmiu estradach jednocześnie – wszyscy grający rock w całej Polsce. Tak bardzo poziom wzrośnie. Za lat dziesięć...

2.

Zacznijmy od końca. Od wniosków. Nie może tak być, żeby ilość przechodziła w jakość, kiedy tylko chcemy. Nie może tak być, żeby naciągać rzeczywistość do swoich wyobrażeń i wizji. Nie można wmawiać młodym ludziom, że grają dobrze, ciekawie, odkrywczo, kiedy tak nie jest. To, że ktoś sobie wymyślił, że będzie dobrze – to jedno. Jak jest naprawdę – zwykle drugie.

3.

Godzina czwarta trzydzieści w nocy? rano? Od konsolety po trzecim numerze zespołu Siekiera pada komenda: koniec. Dalej nie gramy. Tak skończył się tzw. tolerancyjny Jarocin. Rzeczywistość jeszcze raz pokonała ideologię. No bo ile może trwać – jak mówił Sprężynka – festiwal piosenki dramatycznej? Ile można obcować z prawdziwą sztuką? Z tekstami o Oświęcimiu, skrobankach, wojnie i innych, podobnych sprawach.

Właśnie, ile znacznie gorszych kapel przed Siekierą wykonało swój program (?) w całości? Dlaczego bycie gwiazdą powoduje takie sankcje? Publiczności mało, a i ta śpi, obserwatorów, dziennikarzy nie ma, wyjechali do Kalisza lub innego miejsca zakwaterowania. Grasz w dziwnej próżni, dla nie wiadomo kogo.

I tak jest ciągle. Niewątpliwy, bezdyskusyjny tegoroczny sukces – jarociński występ Dżemu – znów minie bez echa. Została tylko publiczność. Nie było nikogo prawie z obserwatorów. Jak później zrozumieć, na czym polega fenomen, siła niektórych? Dlaczego jedne zespoły grają w radiu, a koncertów nie sprzedają, a inne odwrotnie?

4.

Ale obyczajówka kwitnie. Spotkałem w Jarocinie jednego redaktora, i owszem, dość ważnego. Niemniej utajniony był. Nie akredytował się, tylko z namiotem na pole namiotowe wyruszył obyczaje dzikich, przepraszam, młodych obserwować. Nic, że na kilometr zgredem pachnie. On reportaż uczestniczący tworzy. Ambitnie działa. I o punkach będzie, i ogólnie o młodych ludziach. Wnioski ogólne wyprowadzi. A tego, że punków było w tym roku mniej, dokładnie trzystu dwudziestu sześciu, liczyli się, nikt nie zauważy. Dlaczego mniej? Bo Jarocin był nie na początku, ale w połowie sierpnia, włosy do szkoły nie zdążą odrosnąć. Nie, punki nam bardzo ubarwiają tekst, nie można z nich rezygnować. I tak co roku. Istnieje taki pogląd, że to dziennikarze stworzyli Jarocin. A szczególnie wszystko, co jest w nim złe.

5.

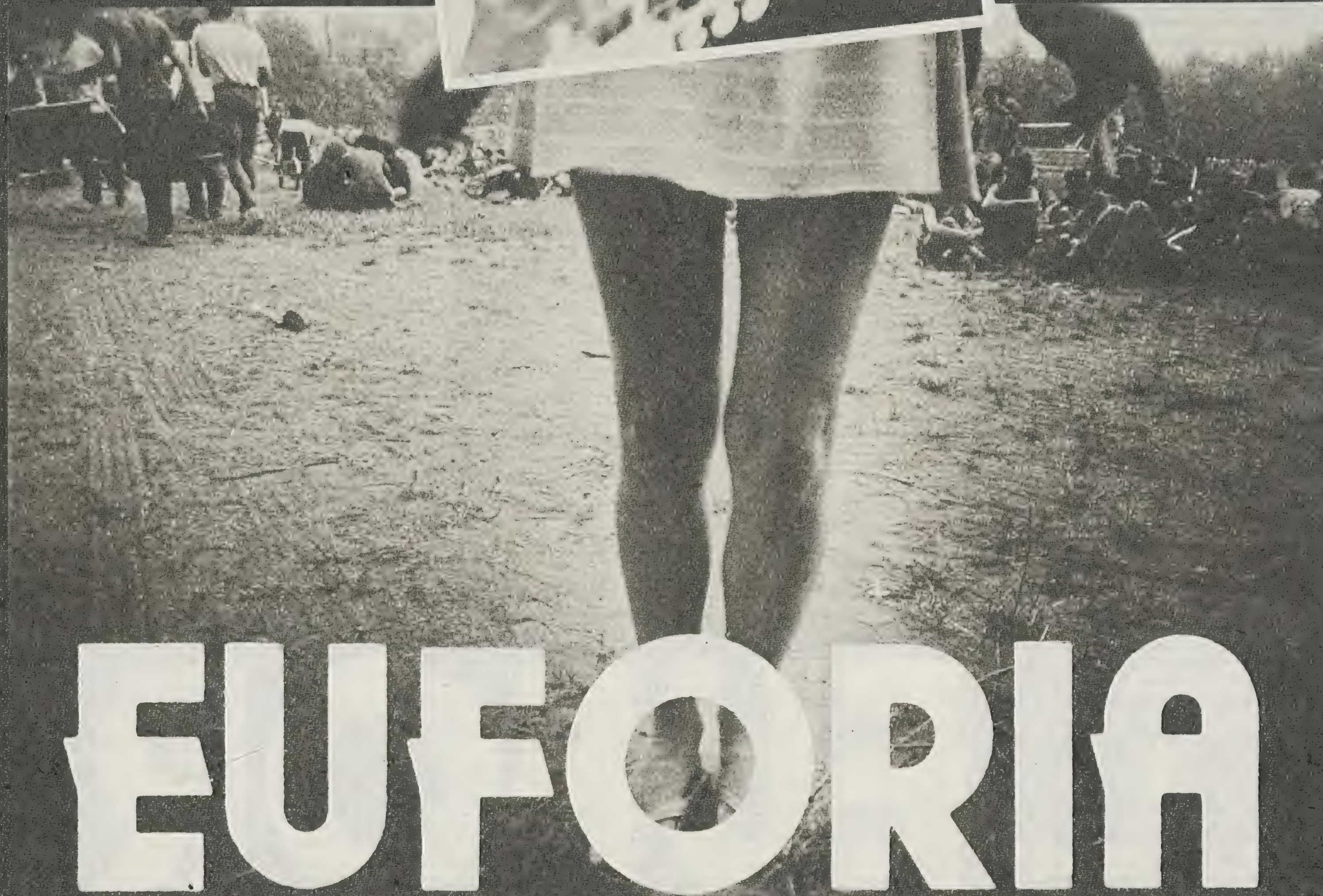
Publiczność jarocińska jest specyficzna. Najlepiej widać to na przykładzie muzyki przez nią preferowanej. I można by – Jerzy Wertenstein-Żuławski wraz z grupą socjologów w roku ubiegłym to robił – nazwać jakoś, zanalizować fachowo tę specyficzność. Określić, jacy młodzi ludzie do Jarcoina przyjeżdżają. Więcej, można by – wyciągając z tego wnioski – odpowiednio doskonalić formułę festiwalu. Usprawnić jego organizację, zdjąć niezbyt wygodne ubranko sensacji i skandalu. Opakowanie, które ściąga do Jarocina tak wielu ludzi przypadkowych, niepotrzebnych. Można by – tu trochę pomarzymy – stworzyć eleganckie, powiedzmy dwutygodniowe – zamiast tego zdyszanego, zmęczonego tygodnia – wczasy z muzyką dla tych w końcu prawie dwudziestu tysięcy małolatów. Można by zapewnić im godziwe warunki biwakowania. Można by – w zamian za wcześniejszą pracę – wielu zapewnić darmowy wstęp na imprezy. Można by wreszcie przyzwyczaić się do tego, że taki festiwal jest, był i będzie. Można by zacząć coś robić na stałe. Skanalizowane pole namiotowe na przykład. Nie tak prowizoryczną gastronomię na przykład. Nowy hotel dla miasta na przykład. Parę złotych obrotu w kasie miejskiej festiwal robi. Chyba, że ja się nie znam na ekonomii. Zamiast tego mamy co roku sensację: znów się udało! Znów zrobiliśmy ten festiwal i znów znakomicie. I znów parę krwistych reportaży, anegdot, plotek.
Branża.

6.

Mącenie w głowach jest zajęciem łatwym i przyjemnym. Wystarczy tylko coś sobie wydumać. Wydumaliśmy sobie taki festiwal,

›





EUFORIA

FESTIWALE



1



3

to go łapmy. Takim, jakim był. A był to najbardziej nieudany festiwal na jakim byłem. Prawda, byłem na złych, źle zorganizowanych. Ale na czymś tak ambitnym i przy tym złym, jeszcze nie. Przesadzam? No to posłuchajmy.

– Kto dopuścił do festiwalu tak dużo zespołów i dlaczego?

– Dlaczego większość z tych zespołów nie miała nic ciekawego do powiedzenia, choć zapewniono im nawet prezentację w radiu (imponująca, choć dla mnie bezsensowna, pracowitość zespołu Rozgłośni Harcerskiej).

– Dlaczego koncerty trwały tak nieprzytomnie długo?

– Dlaczego podzielono kapele na wyraźne grupy (punk, blues, nowa fala itp.) przez co poszczególne dni były monotonne i rodziły wśród publiczności sztuczne, szkodliwe podziały, czasem (rzadko) doprowadzające do czynnych sporów obficie jak dotąd opisanych?

– Dlaczego, mimo tych surowych podziałów, pewne kapele z nich się wyłamywały, z krzywdą dla swego programu (np. ciekawy, ale wygwizdany w dniu bluesowym zespół Zilch)?

– W jakim celu sprowadzono na ten festiwal, może nawet czasem niezłe, zespoły z zagranicy?

Na te i na jeszcze parę innych pytań odpowiedź mam – dla siebie prywatnie – jedną. Bo tak sobie wydumali twórcy tego festiwalu. Bo tak im się spodobało tym razem. Bo ten festiwal musi być coraz większy i większy. Najpierw cała Polska. Później pewnie Europa, ale i na tym się nie skończy.

Pójdziemy dalej. Po drodze ciągnąc stada małolatów otumanione tak wspaniałymi sukcesami rodzimego rocka. I żeby nie być niewiarygodnym lub jakoś tam stronniczym: folder festiwalu podaje (chwali się?) że:

– W 1980 roku zgłosiło się 57, zagrało 14, wygrał 1 zespół. Gości było 9 sztuk

– w 1981 roku zgłosiło się 107, zagrało 16, wygrał 1 zespół, gości było 4 sztuki

– w 1982 zgłosiło się 164, zagrało 27, wygrał jeden. Gości 3 sztuki

– w 1983 zgłosiło się 305, zagrało 33, wygrał jeden. Gości 17

– w 1984 zgłosiło się 327, zagrało 34, wygrało 8. Gości 20

– w 1985 zgłosiło się (same kasety) 291, zagrało plus minus 100. Wygrało też 7–8. Gości plus – minus 30. Wśród gości – paru zagranicznych właśnie.

Łatwo nadmuchać balon. Tyle, że czym większy, tym głośniej później pęka.

7.

Wreszcie – dlaczego zakładamy, że ten festiwal jest ważniejszy od innych? Czy dlatego, że tu de-



5



6







9



10

EUFORI







biutowały TSA, Dżem, Siekiera i jeszcze parę innych znanych grup? Może. Gorzej, bo to przekonanie wpajamy publiczności jarocińskiej systematycznie. A przez nią – innym. Jesteście najlepsi. To wasz festiwal. Wy tu wybieracie. Nie ma żadnej lipy. I dlatego jest dobrze. A będzie jeszcze lepiej. My to dla was zrobimy.

Groza.

A ja myślę tak: taki np. heavy metal, który dominuje w Jarocinie, nie ma ani dziesiątej części tej siły, też i muzycznie, co kiedyś TSA. Myślę, że akurat teraz, w połowie 1985 roku, polski rock nie trzyma się najlepiej. Jarociński festiwal też przyniósł na to wiele przykładów. Myślę, że takie metody prezentacji muzyki, jakie w konsekwencji tego, co opisałem wyżej, panują w Jarocinie obniżają kulturę muzyczną, sprzyjają konserwatyzmowi rockowej publiczności. I skutki tego już widać – wygwizdywanie kapel ambitniejszych (Zilch), czy też z innych powodów nie akceptowanych (Republika). Obrzucanie ich nawet czasem twardymi przedmiotami. Prawda, wtedy od konsolety lecą wezwania do spokoju. Tylko czy to aby nie za późno? Czy to nie alibi? Jest cały rok, aby to przemyśleć.



Chciałem napisać z Jarocina tekst bardzo śmieszny. Nie wyszło. Nie z mojej winy.

Tekst i zdjęcia:
MIROSŁAW MAKOWSKI

PS. Parę osób zagrało dobrze, a nawet bardzo dobrze w Jarocinie. Szkoda byłoby ich nie wymienić. Więc wymieniam: VOO VOO (tj. Waglewski i reszta), Dżem, Tilt, Lech Janerka. Zabawne, że są to ludzie, firmy stojące nieco na uboczu głównego nurtu rocka w Polsce.

Na zdjęciach: 1. DARIUSZ DUSZA, 2. SAMBA (Sekcja Zwłok), 3. ANDRZEJ NOWAK i ALEKSANDER KORECKI, 4. BENEDYKT OTRĘBA i JERZY STYCZYŃSKI (Dżem), 5. MONIKA ADAMOWSKA (Joy Band), 6. LECH JANERKA z żoną, 7. LESZEK WINDER i MAREK KASZ, 8. ANDRZEJ NOWAK, 9. JORGOS SKOLIOS i JANUSZ IWAŃSKI (WooBooDoo), 10. MARCIN CIEMPIEL z narzeczoną.

ZACHÓD NAD

Kiedy czerwone słońce chowa się za dachami miasteczka i śle po wodzie jeziora Czos słodkie promienie, reżyser Zbigniew Proszowski z telewizyjnego programu II daje znak do rozpoczęcia koncertów Pikniku Country, lub jak w telewizji i w Estradzie Olsztyńskiej wolą – imprezy o nazwie „Mrągowo 85".

Sprawa nazwy dorocznego święta miłośników stylu country jest sprawą wstydliwą i drażliwą. Reżyser Proszowski twierdzi co prawda, że najróżniejsze Pikniki Country organizują koła Stowarzyszenia Muzyki Ludowej „Country" w całym kraju, więc nazwa się „wytarła", ale jest zgoła inaczej: lepiej nie używać w nazwie dwóch wyrazów pochodzenia anglosaskiego, bo jeszcze ktoś się zorientuje i zlikwiduje, albo jeszcze gorzej. Tak, jakby nie było Jazz Jamboree, Pop Session, Blues Top i Lady Pank.

Dziennikarze na długiej i żywej konferencji prasowej próbowali wyśledzić tego sprytnie zakamuflowanego wroga Pikniku Country, lecz okazał się to przeciwnik istniejący raczej w wyobraźni. Tej chorobliwie ograniczonej klapkami na oczach. Impreza otrzymała placet najwyższych czynników, choć nie dostaje dotacji (nie licząc kilkuset tysięcy złotych od Ministerstwa Kultury i Sztuki dla Wojewódzkiego Wydziału Kultury w Olsztynie). A i tak utrzymuje się – na powierzchni – sama.

I to jest ewenement. Rokrocznie zamówień na bilety z całej Polski napływa ponad 20 tysięcy, a na trzech koncertach Pikniku może usiąść w sumie 15 tysięcy widzów, trzeba więc organizować dodatkowy koncert. Przynosi on Estradzie Olsztyńskiej trochę czystego zysku, choć nie bardzo w to wierzą organizatorzy „Opola" i innych wielkich festiwali, żyjących z wielomilionowych dotacji. Dyrektor Piotrowska z Estrady Olsztyńskiej kieruje się zasadą, że do imprezy w żadnym wypadku nie dopłaci. Jeśli trzeba, gotowa jest zrezygnować z jakiegoś zagranicznego wykonawcy lub zaoszczędzić na czymkolwiek innym. W tym roku złośliwi twierdzą, że awarie aparatury nagłaśniającej to właśnie efekt „węża w kieszeni". Lepsza, czyli mocniejsza, a więc z zapasem mocy znacznie zmniejszającym ryzyko usterek była za droga i pojechała do Sopotu. Na innych festiwalach taka prawie godzinna awaria byłaby niechybnie okazją do rozróby, a w Mrągowie tylko będący tu po raz pierwszy, za to jako kierownik muzyczny, Antoni Kopff – weteran polskich festiwali – chciał się salwować ucieczką łódką przez jezioro, korzystając z ciemności jakie spowiły amfiteatr. Nie dowierzał publiczności, której słuszny gniew zdołał krótkimi, męskimi słowy rozładować redaktor Pan Mann, współprowadzący koncerty. Jak słyszę, są podobno głosy oburzonych wypowiedzią Pana Manna, jestem jednak pewien, że to głosy nieprawdziwe, bo nie od prawdziwych miłośników muzyki country pochodzące.

Najbardziej zdumiewające jest to, że publiczność trafia do Mrągowa nie wiedząc zupełnie, jaki będzie program Pikniku, to znaczy – kto wystąpi. Już po raz trzeci miała nadzieję, że wystąpi prawdziwa gwiazda z Ameryki, ale w tym roku, mimo obietnic Pagartu, skończyło się na George'u Sandiferze i jego nowocześnie grającym Mississippi Band. I to tylko dzięki temu, że jakimś zbiegiem przypadków koncertował akurat w Europie. W NRD konkretnie. Pagart zresztą poszedł za ciosem i zaprosił jeszcze jeden zespół z NRD, autentyczny – Kactus, który chyba powstał na wieść o tym, że w Mrągowie może wystąpić.

Prawdę mówiąc, Piknik Country zależy, jak większość tego rodzaju imprez, od wykonawców. Im wyższy ich poziom, im ciekawsze koncerty – tym lepsze wrażenia. Gdyby przyjechał Johnny Cash i Emmylou Harris – byłoby co wspominać przez lata. Tłok byłby większy niż na koncercie Cohena w Sali Kongresowej. Nie wiadomo, ile łodzi przybiłoby do brzegu, by obserwować występy z drugiej strony estrady i czy wytrzymałaby siatka odgradzająca „gapowych" oglądających koncerty na stojąco, w przeciwieństwie do „biletowych" – siedzących za własne 750 zł razy trzy, albo i cztery. W tym roku na pomoście za estradą odbywały się tak szaleńcze tańce, że pomost powoli pogrążał się w wodzie. Tańczono więc, aż woda sięgnęła kolan. Już następnego dnia ekipa dyrektora Grynisa z hotelu „Mrongovia" dokonała podniesienia konstrukcji i zabawa trwała dalej. Jak to dobrze, swoją drogą, że jeszcze ktoś nie wpadł na pomysł, by przegonić tych na wodzie, bo przecie oglądają i słuchają bez należnej opłaty...

O wykonawcach krajowych i ościennych, którzy jacy są – każdy wie, za chwilę. Piknik Country to wszak nie tylko to, co dzieje się w malowniczym amfiteatrze wybudowanym w czynie społecznym i żołnierskim przez Mrągowian. To także cała otoczka decydująca o jego niepowtarzalnej atmosferze: wspólne śpiewy przy ogniskach, dyskusje o czystości stylistycznej imprezy, stoiska z pamiątkami i... parówkami oraz nocne rodaków rozmowy. Na konferencji prasowej pojawiły się głosy żądające utrzymania i wzmocnienia tego rodzaju działań. Mrągowskie Koło Stowarzyszenia „Country" działające przy Miejskim Domu Kultury próbowało z powodzeniem urządzić we własnej siedzibie i przed nią otwarte koncerty dla wszystkich chętnych – śpiewających i grających. Nareszcie w mieście coś się działo.

Niestety, tego rodzaju inicjatywy rozszerzenia zasięgu Pikniku Country nie znalazły żadnego poparcia Estrady Olsztyńskiej, skupionej na głównych koncertach. Dwa lata temu Stowarzyszenie postarało się o sprowadzenie trzech filmów fabularnych z muzyką country, które wyświetlane były po koncertach. Tego świetnego pomysłu nie można jednak kontynuować bez finansowego wsparcia, a Stowarzyszenie „Country" utrzymuje się tylko ze składek członkowskich. Jim Craig ze Szkocji, który prywatnie przyjechał na Piknik i na nim wystąpił, stwierdził, że jest to wyjątkowa impreza w Europie i że powinniśmy uczynić wszystko, by nadać jej większą rangę, a wtedy wielu wykonawców poczytywać sobie będzie za zaszczyt być na nią zaproszonym. Mimo braku działań promocyjnych, już i tak dość głośno o niej w Europie.

Niestety, jakoś na razie wybitni artyści nie pchają się do Mrągowa (co niewątpliwie nastąpi już wkrótce). Miał być na przykład zespół Kentucky ze Szwecji, tegoroczny wicemistrz Europy w stylu country, ale nie zdołano ustalić warunków. Przyjechali za to zeszłoroczni zwycięzcy Euro Country Music Masters – Country Minstrels, też ze Szwecji i w nieco zmienionym składzie, ale pod wodzą znakomitego Janne Lindgrena – pedal steel guitar. Oni to właśnie, obok George'a Sandifera i Head Over Heels z RFN trzymali poziom imprezy.

Świetnia grupa z RFN specjalizująca się w brzmieniu pochodzącym od country-rockowych zespołów z Kalifornii utwierdziła wszystkich obserwatorów w przekonaniu, że coś w ich rodzimym kraju musi być nie tak, skoro ledwie jest tam zauważana, podczas gdy u nas byłaby w ścisłej czołówce. Zasłużenie jednak Fergusowi Holmesowi i jego przystojnym kolegom należała się specjalna nagroda „Magazynu Muzycznego" – stylizowane chomąto naturalnej wielkości ze zdobieniami ze skóry i z mosiądzu wykonane przez artystę z Olsztyna – Andrzeja Kuśmierczyka. Taki jest zwyczaj w Mrągowie, że każdy wykonawca dostaje zafundowane przez Stowarzyszenie „Country" części końskiego wyposażenia – po ostrogach w latach poprzednich – podkowy obecnie. Ale nagroda „MM" wręczona została po raz pierwszy.

Oprócz niefortunnego Kactusa, kraje naszego obozu reprezentowały: Bluefolk z Węgier i Tucniacy z Michalem Tucnym – Czechosłowacja. Są to zespoły dobre, grające różne odmiany muzyki country. Węgrzy, niegdyś nazywający się Interfolk, uprawiają bluegrass, a nawet czasem „newgrass" czyli grają na banjo, skrzypcach, mandolinie i gitarze, a także śpiewają piosenki ze współczesnego repertuaru rozrywkowego nie stroniąc od bluesa, co dezorientowało chwilami ortodoksyjnych fanów. Czesi są podobno najlepszym zespołem w swoim kraju, a Michal Tucny śpiewakiem doświadczonym, ale jakoś nie porwali publiczności. Potwierdziła się stara prawda, że country nie wystarczy grać nienagannie technicznie – to dla zawodowców nie takie aż trudne – trzeba jeszcze przekonać słuchających, że się tę muzykę kocha.

Polscy wykonawcy też mieli z tym pewne trudności. Można ich podzielić na dwie grupy – tych, którzy kochają grać i śpiewać muzykę country, ale jeszcze nie za bardzo potrafią i tych, którzy już nie zmagają się z instrumentami i własnymi głosami, ale nie bardzo wiedzą co grać. Dotyczy to bez wyjątku wszystkich krajowców. Jedynie Gang Marcela planowo i wytrwale eksploatuje sentymentalną piosenkę country. Babsztyl zagra, jak wiatr powieje, Tomasz Szwed trochę jakby country się wstydził ciągle flirtując z folkiem. Dystans nie przeskoczy sam siebie, Mr. Olek Country Band ma kłopoty warsztatowe, Country Road zaś na Pikniku nie było.

Dobrze rozwija się grupa łódzka – White Canion dowodzona przez Stanisława Solarskiego. O liderze wiadomo, że kocha Willie Nelsona, natomiast zespół nie potrafi jeszcze sprzedać swej muzyki. A brzmienie ma ciekawe – czasem tradycyjne ze skrzypcami, czasem nowocześniejsze z saksofonem. Potrzebne im są dobre nowe piosenki z polskimi tekstami, podobnie zresztą jak innym wykonawcom. Ot, choćby niezwykle interesująco debiutującemu w Mrągowie duetowi Robert Petulski – Dariusz Pietrzak. Miejmy nadzieję, że i drugi nieśmiały debiutant – grupa Texel też już niedługo przekona nas, że potrafi śpiewać po polsku równie dobrze jak po angielsku. Szczerze im tego życzę.

Największą niewiadomą Pikniku stanowił Lonstar Band – zwycięzca krajowych eliminacji w Stodole, uczestnik Euro Country Music Masters w Belgii. Tam zajął siódme miejsce grając zbyt rockowo, tu nie wywołał spodziewanego aplauzu na widowni. Zna ona i ceni Lonstara, ale w Mrągowie nie przekonał on jeszcze niedowiarków, że z nowym zespołem ma szanse podbić świat. Czekamy na przebój!

Z grup sięgających do korzeni muzyki ludowej odnotujmy kolejny udany występ Kwartetu Jorgi, który nagrał już dla Pronitu płytę oraz zabawny mini-show Syrbaków grających na ludowych, czasem dziwnych instrumentach, wykonanych własnym przemysłem.

Jeśli chodzi o show, to autorem takiego fantastycznego, zwariowanego występu był Shakin'Dudi. Będę bronił Ireneusza Dudka i jego „zakręconego" zespołu. Nadaje się on na każdą imprezę, a już szczególnie na Piknik Country. Rockabilly i rock and roll grany przez Dudka i jego kolegów, wywodzi się z muzyki country i bluesa, co więcej – „banda" ta daje taki show, że nie tylko Polskę mogłaby podbić. Irek jest urodzonym estradowcem, charyzmatycznym wykonawcą będącym w stanie porwać każdą widownię. Tego „czegoś" mogą mu pozazdrościć nie tylko sztywni nasi „kantrowcy", ale i cała polska branża rozrywkowa. Troszkę szkoda jednak, że na Pikniku Shakin'Dudi nie przedstawił kilku po swojemu opracowanych standardów country. Jestem absolutnie przekonany, że duet skrzypcowy Błędowski–Dudek mógłby tak zagrać *Orange Blossom Special*, że szczęka by wszystkim opadła... Może jednak za rok, a tymczasem niechby Pagart pokazał Shakin'Dudiego światu!

Jeszcze jeden występ wzbudził kontrowersje. Oto Marysia Jeżowska i jej dawna nauczycielka Krystyna Prońko wyraziły chęć zmierzenia się z muzyką country. Wmieszał się w to ambitne przedsięwzięcie amerykański mąż Jeżowskiej – Tom Logan i niestety przedobrzył, a właściwie przegadał występ. Sądzę jednak, iż przy właściwym doborze repertuaru, obie znakomite piosenkarki mogą stać się ozdobą Pikniku. Nie jestem zwolennikiem stawiania barier i zakazów dla piosenkarzy którzy, choć nie zajmują się country na co dzień, chcieliby rozszerzyć swój repertuar. Oby to tylko nie była chałtura! Wtedy niech przyjeżdżają do Mrągowa.

Powita ich miasteczko coraz ładniejsze i bardziej zadbane. Miejscowa społeczność wraz z naczelnikiem Antonim Chudym nie szczędzi wysiłków, by amfiteatr dobrze do „kantrów" przygotować. To ważne wydarzenie dla mieszkańców – im też zależy na tym, by kolejne „kantry" wypadły dobrze. Liczy się tu nawet czas od Pikniku do Pikniku mówiąc: *tydzień przed kantrami Józka wzięli do wojska* albo *krowa mi się ocieliła zaraz po kantrach.*

Zaszło już słońce nad Mrągowem. Piknik Country potrzebuje prawdziwej gwiazdy i większego rozmachu, a więc i nakładów finansowych. Tam się powinno więcej dziać i to nie tylko w pięknym amfiteatrze. Całe miasto chce pulsować muzyką i zabawą.

Czy więc wstanie nowe słońce nad Mrągowem?

KORNELIUSZ PACUDA

MRĄ-GO-WEM
PIĘKNY JEST...

SYRBACY

GANG MARCELA

SHAKIN'DUDI

KRYSTYNA PROŃKO



Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ

Dawniej „JAZZ", rok zał. 1956

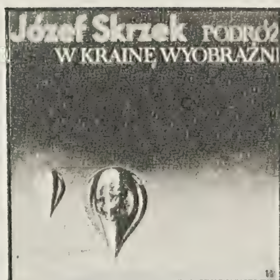
MM

Redaguje zespół: Marian Butrym (redaktor naczelny), Adam Halber, Wiesław Królikowski (sekretarz redakcji), Anna Kulicka, Janusz Mechanisz (z-ca redaktora naczelnego), Ewa Nowakowska, Korneliusz Pacuda (z-ca redaktora naczelnego), Jerzy Rzewuski, Wiesław Weiss, Teresa Zalesińska. Fotoreporterzy: Andrzej Kiełbowicz, Mirosław Makowski. Redaktor techniczny: Maria Kwiatkowska. Opracowanie graficzne: Marek Trojanowski.

ADRES REDAKCJI: Magazyn Muzyczny, ul. Kredytowa 5/7, 00-056 Warszawa, tel. 26-74-00

WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. 25 72 91. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Warszawa, ul. Okopowa 58/72. Dyr. Andrzej Maciejewski. Informacji o warunkach i terminach prenumeraty w kraju i za granicą udzielają Oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. PL ISSN 0239-6904, Nr indeksu 36592 Zam. 1614. N-107.

Nr 6 (322) ● LISTOPAD-GRUDZIEŃ ● CENA 70 ZŁ ● MAGAZYN MUZYCZNY – JAZZ



***Podróż w krainę wyobraźni*, Józef Skrzek, Pronit M-0016**

Józef Skrzek, niegdyś filar zespołu SBB, partner Czesława Niemena, czołowy polski wykonawca rockowy i bluesowy, od kilku lat radykalnie zmienił swoje muzyczne zainteresowania. Sieje popłoch i trwogę wśród recenzentów bądź to poprawiając Mozarta dla teatrów w Częstochowie i Bielsku-Białej, bądź też improwizując na temat Bacha podczas jednego z koncertów festiwalu Wratislavia Cantans. Nie uświadamia sobie przy tym najwyraźniej, że takie poczynania wymagają dużej wiedzy i kompetencji – tu już nie wystarczy wrodzona, naturalna muzykalność... Muzyka przedstawiona na płycie *Podróż w krainę wyobraźni* zajmuje niejako miejsce pośrednie między tymi dwoma biegunami zainteresowań Skrzeka. *Katarsis i Apokalipsic* – taką właśnie pisownię tytułów zaproponowano na okładce płyty – to obszerne, swobodnie ujęte improwizacje na syntezatorach Mooga. Opierają się na kontrastowych zestawieniach łagodnych, płynnych melodii ze złowrogo pobrzmiewającymi elektronicznymi szumami i dudnieniami. Trochę dyskretnych nawiązań fakturalnych do muzyki Bacha i Chopina, trochę impresji i zapożyczeń (pięć pierwszych dźwięków tematu otwierającego stronę B to dokładne powtórzenie początku tematu popularnego *Łabędzia* z *Karnawału zwierząt* Camille'a Saint-Saensa. Słucha się tego wszystkiego na ogół z przyjemnością, chociaż całość jest zbyt luźna i chaotyczna, aby mocniej przykuć uwagę i dostarczyć głębszych wrażeń. Nagrania zostały dokonane w Planetarium Śląskim i wydaje się, że przede wszystkim jako trochę niesamowita, „kosmiczna" ilustracja dźwiękowa, towarzysząca pokazowi w planetarium, mogłyby się okazać szczególnie użyteczne. **(jm)**

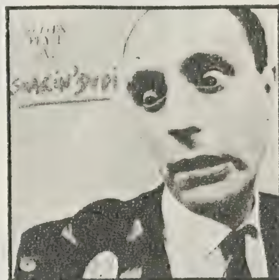


***Savana*, Savana, Arston ALP 002**

Gdańska grupa Savana powstała w 1977 roku – ostateczny skład wykrystalizował się później – do niedawna legitymowała się jednak wyłącznie płytą singlową z popularnym w 1982 roku nagraniem *The Man From The Bar* oraz stosunkowo nielicznymi występami, także poza granicami kraju. Działalność zespołu, promocję jego nagrań utrudniał od samego początku – utrudnia do dziś – upór, z jakim wokalista i zarazem gitarzysta Marek Tomaszewski posługiwał się w pisanych przez siebie tekstach piosenek językiem angielskim, co nie wszystkim administratorom rodzimej rozrywki odpowiadało. Fakt, że dotychczas zespół nie zaznaczył swej obecności na rodzimej estradzie mocniej, zdaje się także potwierdzać tezę, iż teksty utworów – ich charakter, przesłanie – mają dla odbiorcy polskiej muzyki rockowej znaczenie ogromne, jeśli nie zasadnicze.

Debiutancki album Savany zawiera osiem utworów podpisanych przez Tomaszewskiego oraz drugiego gitarzystę formacji, Krzysztofa Jarkowskiego, autorów i wykonawców o wyraźnie odmiennych upodobaniach i temperamentach. Pierwszy zdaje się ciążyć ku kameralnej, balladowej muzyce rockowej bez artystycznych pretensji, zdradza przy tym duże przywiązanie do stereotypów, banałów melodycznych (*I Ran Out Of Love*). Drugi skłania się ku ekspresyjnej, bardziej wyszukanej formalnie muzyce rockowej o wpływach jazzu, o bogatym, zagęszczonym brzmieniu gitarowym i niecodziennych rozwiązaniach dźwiękowych (*The Game*); on także obraca się w kręgu rockowych szablonów.

Muzyka zespołu może się oczywiście podobać; wykonawstwo jest kompetentne, aranżacje staranne, brzmienie momentami bardzo efektowne. Ze względu na brak wyraźnej tożsamości stylistycznej, bardziej zindywidualizowanego ujęcia – repertuar Savany wydaje się jednak mieć wartość przede wszystkim użytkową. **(ww)**



***Złota Płyta*, Shakin'Dudi Savitor SVT 020**

Nawet najprzedniejszy kawał, jeśli powtarzany zbyt często, przestaje szybko być śmieszny. Nie inaczej jest z pastiszem. Franek Kimono wydawał się przez krótką chwilę zabawny (dwa pierwsze utwory), Wały Jagiellońskie – przez jeszcze krótszą (tylko *Córka rybaka*). Publiczność domaga się coraz to nowych dowcipów i oto otrzymała następny: pastisz rock'n'rolla. Tym razem pomysłów starczyło na całą nieomal płytę długogrającą – od razu zresztą „złotą". Bez żadnych zbędnych ceregieli i ceremonii, jak żmudne podliczanie ilości sprzedanych egzemplarzy i spędów z udziałem przedstawicieli fonografii, mediów i estrad oraz krewnych, znajomych, przyjaciół i „groupies".

Sukces Ireneusza Dudka, vel Shakin'Dudiego, i jego *Złotej Płyty* to wypadkowa czegoś, co w terminologii angielskiej nosi miano „street credibility" – wiarygodności w opisywaniu życiowych sytuacji – schlebianiu stereotypowym wyobrażeniom o środowisku muzyków rockowych oraz humoru. Jeśli chodzi o pierwszą sprawę – jest bezdyskusyjna. Wystarczy przejść się tuż przed Godziną Zero obok byle jakiego sklepu z napojami o zawartości alkoholu wyższej niż 3,5% (*Za 10 trzynasta*), urodzeni w niedzielę nie są także gatunkiem wymarłym (*Au sza la la*), zaś przebudzenie po upojnej nocy nie zawsze musi być przyjemne (*Opakowanie*), a czasem wręcz znajdujące tragiczny finał przed ołtarzem (*Och, Ziuta*).

Pod względem tekstów Shakin' Dudi mógłby być rockowym spadkobiercą Janusza Laskowskiego, lecz ten swoje rymowanki – adresowane do specyficznego odbiorcy – traktował raczej poważnie; albo zahaczającego o podobną tematykę Perfectu, czyniącego to jednak w sposób pretensjonalny, pokrewny prozie meteorytu polskiej literatury współczesnej – Andrzeja Pastuszka. Mógłby, ale nie jest, gdyż przede wszystkim obdarzony jest poczuciem humoru, obcym obu wykonawcom. Dlatego też, z jednej strony częstochowskie rymy w tym wydaniu nie irytują, gdyż są integralną częścią przyjętej konwencji, z drugiej – tzw. mały realizm opisanych scenek i sytuacji obywa się doskonale bez sztandarowego w podobnym kontekście (i mocno już sfatygowanego) bohatera-frustrata. W tekstach Darka Duszy interpretowanych przez Dudiego jest tyle pogody, ile np. w opowiadaniach Himilsbacha.

Kiedy Shakin' Dudi zwraca się – co oczywiste – w stronę tak dobrze znanego mu środowiska rockowego, wkrada się jakby tylną furtką na terytorium Lady Pank i płyty *Ohyda*. Lecz nie biorąc siebie serio – w tle nie czuje się zdradliwego klimatu pierwszorzędnych hoteli, aury powodzenia i trącącego kokieterią rozczarowania sukcesem. Z ironią traktuje nadęte festiwale i gwiazdorskie pozy (*Supergwiazda*), mityczną męskość wykonawców (*To ty, słodka*) – przede wszystkim jednak, śpiewając w pierwszej osobie, przedstawia siebie jako pariasa rock'n'rolla, takiego niezbyt rozgarniętego i pozbawionego talentu prostaczka, który przygrywa szemranemu audytorium (*Zastanów się co robisz, Parab dab dua*).

Podobnie poważni obywatele uważali w latach pięćdziesiątych, patrząc na wygibasy gitarzystów i na fruwające marynarki i właśnie do muzyki owych pionierskich lat gatunku nawiązuje Shakin' Dudi – znakomicie (ale i z lekkim dystansem) wczuwając się w manierę śpiewania w tamtych czasach: owo charakterystyczne modulowanie głosu i arsenał najrozmaitszych „sza la la", „ła ła ła" czy „pam ba pam ba pam". A jednak od strony muzycznej *Złota Płyta* pozostaje przekornie wierna dawnej epoce – zarówno w szybkich rock'n'rollach, jak i wolnych piosenkach – świadcząc o znajomości klasyki, ówczesnej melodyki i aranżacji; pozwalając sobie chwilami na cytaty – choćby te nosowe *nie płacz, kiedy odjadę...* „pożyczone" od uwielbianego niegdyś w Polsce Marino Mariniego w zakończeniu *To ty słodka*, czy fraza z tematu *Stawki większej niż życie* w otwarciu *Stanów lękowych*.

Dowcip się udał. Otrzymaliśmy najlepszą najgorszą płytę, jaka kiedykolwiek ukazała się w historii polskiej fonografii. Tego sukcesu nie da się już chyba powtórzyć. **(jr)**



***Mental Cut*, Maanam, Muza SX 2221**

Długo czekaliśmy na ukazanie się kolejnego longplaya Maanamu. *Simple Story* i *Lucciola* zdążyły stać się przebojami i zupełnie osłuchać zanim wyszła płyta zawierająca te piosenki.

Mental Cut, wydany w okładce tak nieudolnie zaprojektowanej, że przypominają się czasy krajowego bigbeatu, dokumentuje nowy etap w działalności grupy. Niestety, zbiór ten robi wrażenie przesadnie przypadkowe, jakby powstał na marginesie zagranicznej kariery Maanamu. O ile – mnie przynajmniej – nie przeszkadzają angielskie tytuły i pojawiające się w refrenach zdania w tym języku, to nagrywanie na płytę, przeznaczoną na krajowy rynek, własnych utworów śpiewanych w całości po angielsku wydaje się dyskusyjne i budzi podejrzenie, iż nie starczyło czasu na napisanie polskich tekstów. A szkoda, bo Kora wniosła u nas wiele do dyscypliny określanej jako „tekst rockowy". Nadal zresztą potrafi w tej dziedzinie świetnie zaznaczyć swą indywidualność, o czym choćby przekonuje surrealistyczny *Mentalny kot* i liryczny *Lipstick On The Glass*. Nie ma tego polotu i lekkości *Lucciola*. Kobieca kpina ze świata nauki i nowoczesnej techniki w *Dobranoc Albert* oraz szydercza „wyliczanka" w *Nowym przewodniku* mogą się też mniej podobać, ale wygrażająca do *Kreon*, chwilami jakby filozoficzny i świadczący o świeżości skojarzeń: *Mówisz, że jestem bez siły /Ty chyba żartujesz /Jestem twardym diamentem/ Ty go tylko szlifujesz*.

Muzyka Maanamu jest nadal prosta, ale melodyka piosenek firmowanych przez Marka Jackowskiego i Korę zdradza dość zróżnicowane inspiracje. Np. *Simple Story* ma niby-japoński refren, a *Kreon* został chyba wywiedziony z melodyjki granej na drumli. Pierwsze nie stanowi niczego szczególnego w dzisiejszej „konfekcji" muzycznej, ale Maanam skłaniając się w tę stronę robi to we właściwy sobie sposób. Opracowanie piosenek stanowi specyficzny konglomerat różnych stylów i efektów. W *Mentalnym kocie* muzyczny humor jakby rodem z dyskoteki (naiwnie ilustracyjne, „miauczące" interwencje gitary) sąsiaduje z rockową wstawką, zdradzającą dość konserwatywny gust. W *Luccioli* warstwa instrumentalna fragmentami nawiązuje do funky, ale pojawiają się też bardziej konwencjonalnie, delikatnie brzmiące akordy gitarowe, a – stanowiący osnowę wstępu i akompaniamentu canta – motyw basowy wykonywany jest z prawdziwie rockowym atakiem.

W podkładzie *You Or Me* pobrzmiewa ciężki, psychodeliczny rock sprzed lat, jednak dobrze koegzystuje to z... estetyką pop-music, w jakiej utrzymany jest ostateczny kształt utworu. Niezbyt pasują do reszty repertuaru dwie instrumentalne kompozycje: relaksowy utwór Ryszarda Olesińskiego sto-sownie zatytułowany *Przerwa na papierosa* i *Kowboje O.K.* Jackowskiego. Pierwszy, gdyby nie wiek autora, można byłoby uznać za niezbyt ciekawy przejaw nostalgii za wczesnymi latami sześćdziesiątymi. Drugi – robi wrażenie „brulionu" piosenki Maanamu. I rzeczywiście, na najnowszej płycie – wydanej w RFN, *Wet Cat*, znalazł się on w dopracowanej wersji jako *Red Cowboys*. Porównanie obu tych utworów – co będzie możliwe dla krajowych słuchaczy dzięki reedycji tego albumu przez Klub Płytowy „Razem" – pozwala przekonać się o roli, jaką odgrywa Kora w osiąganiu przez zespół artystycznego poziomu. Ubogi, monotonny dość utwór z nabijanym natarczywie rytmem perkusji w połączeniu z jej błyskotliwą interpretacją, to żartobliwą, to patetyczną, ulega jakby metamorfozie. Także w nagraniach z longplaya *Mental Cut*, Kora, mimo częstego posługiwania się melorecytacją i eksponowania typowo studyjnych chwytów, jak równoległe nakładki głosu czy playbackowe „uzupełnienia" głównej linii wokalnej, potrafi wykazać swój oryginalny talent wykonawczy i duże możliwości.

Wydaje się, że udane utwory *Simple Story* i *Lipstick On The Glass* mogą konkurować z komercyjną muzyką anglosaską, ale to już temat na rozważania, które rozsadziłyby ramy tej recenzji. **(wk)**



***Gorączka*, Klincz, Pronit PLP 0013.**

Grupa Klincz pojawiła się około 1983 r. jako jedna z formacji dyskontujących rockowy boom z początku tej dekady. Jak wynikało z pierwszych nagrań radiowych, intencją zespołu była muzyka wybitnie użytkowa, dostosowana do aktualnej mody. Klincz podążył w tym samym kierunku co Lombard i Kombi, poruszając się po pograniczu pop-music i rocka, ale osiągając o wiele mniej przekonujące rezultaty. Muzyczna komercja może mieć różne oblicza, ale i tu zawsze liczy się pomysłowość kompozytorska i aranżacyjna lub przynajmniej charakterystyczna maniera wykonawcza, nie wspominając już o chwytliwości repertuaru. Jak dotąd Klincz pozostaje „przebojowym" zespołem bez prawdziwych przebojów, a longplay *Gorączka* przypomina o tym bardzo dobitnie. Ryszard Kniat, lider grupy, sprawnie komponuje piosenki, aranżacja i wykonawstwo są poprawne, ale niewiele z tego wynika. W dodatku Klincz robi niekiedy wrażenie epigona krajowych gwiazdorów. Czy to jakby imitując kompozycje Grzegorza Stróżniaka (*Zadzwoń do nieba*), czy starając się osiągnąć coś z klimatu przebojów Lady Pank (*Disneyland*). Repertuar jest nie tyle urozmaicony, co – wątpliwie eklektyczny: od utworu o niby-rosyjskiej melodii, zaśpiewanego z tego rodzaju manierą i w aranżacji à la Ultravox (*Gorączka*) poprzez kompozycję w uproszczonej rytmice reggae (*Obywatel Nikt*) do stereotypowej, rockowej piosenki (*Żywe srebro, martwa stal*), w której wokalista załamuje głos jakby chcąc wprowadzić „nowofalową" atmosferę. Brzmienie Klinczu zbytnio trąci banałem, zarówno w przypadku eksponowania barw elektronicznego instrumentarium (np. *Plamy na Słońcu*), jak i w przypadku operowania agresywnymi wyrazowo partiami gitarowymi (np. *Słodki doping*).

Teksty piosenek, napisane przez kilku autorów, nie przyczyniają się do zyskania przez zespół tożsamości. Przy tym główny ich dostawca – Marek Dutkiewicz – przerzuca się od opowiastki o hazardziście, dla której trudno znaleźć głębsze uzasadnienie (*Firma „Salon Gier"*) do swego rodzaju publicystyki (*Disneyland*). W sumie otrzymaliśmy koniunkturalny „produkt zastępczy", tylko mało wybrednemu słuchaczowi mogący dać złudzenie obcowania z ambitnym rockiem czy nowoczesną muzyką dyskotekową.

(wk)





● Wyjątkowo udany album – *Under A Raging Moon* (10 Records) – nagrał były solista The Who, **Roger Daltrey.** Najlepszy na płycie utwór *After The Fire* podpisał były lider The Who, Pete Townshend. W nagraniu kompozycji tytułowej wzięło udział kilku znanych perkusistów, m.in. Stewart Copeland, Carl Palmer, Cozy Powell, Roger Taylor oraz syn Ringo Starra – Zak.

● Bardzo długo przygotowywała nowy album **Kate Bush.** Płyta zatytułowana *Hounds Of Love* (EMI) zawiera m.in. kilka piosenek powiązanych w fabularny cykl *The Ninth Wave.*

● Dużą popularnością cieszy się album *The Gift* (Chrysalis), nagrany przez wokalistę grupy Ultravox, **Midge Ure'a.** Dawny lider tej formacji – **John Foxx** – nagrał kolejną płytę autorską, *In Mysterious Ways* (Virgin).

● Inne nowości: *This Is The Sea* – The Waterboys (Ensign), *Hundreds And Thousands* – Bronski Beat (Forbidden Fruit), *Here's No The Future Days* – Thompson Twins (Arista), *The Fury* – Gary Numan (Numa), *The Head On The Door* – The Cure (Fiction), *Mad Not Mad* – Madness (Zarjazz), *Bagaariddim* – UB40 (Dep Int'l), *Viva la Rock* – Adam Ant (CBS), *The Politics Of Existing* – Sad Cafe (Legacy), *This Nation's Saving Grace* – The Fall (Beggars Banquet), *Voices* – Roger Eno and Brian Eno (EG), *Summer Of God's Piano* – Bill Nelson (Cocteau), *Shangri La* – Animal Nighlife (Island), *Smart Alex* – The Adicts (Razor), *Love* – The Cult (Beggars Banquet), *Company Of Justice* – Play Dead (Tanz), *Maximum Security* – Alien Sex Fiend (Anagram), *Just South Of Heaven* – Crime And The City Solution (Mute), *Rum, Sodomy And The Lash* – The Pogues (Stiff), *Pal TV LP* – The Residents (Rough Trade).

● Pierwszy w dorobku grupy **Iron Maiden** album koncertowy nosi tytuł *Life After Death* (EMI). Zwolenników ciężkiego rocka ucieszą też płyty: *Innocence Is No Excuse* – Saxon (Parlophone), *Ride The Lightning* – Metallica (Music For Nations), *Asylum* – Kiss (Mercury) i *Run For Cover* – Gary Moore (10 Records).

● Znana z występów w Polsce grupa Kajagoogoo, która występuje obecnie pod skróconą nazwą **Kaja,** nagrała album *Crazy People's Right To Speak* (Parlophone).

● Zespół **Squeeze,** który wznowił niedawno działalność, nagrał płytę pod żartobliwym tytułem *Cosi Fan* Tutti Frutti (A&M).

● Po kilkuletniej przerwie w działalności wróciła do studia grupa Kevina Rowlanda – **Dexy's Midnight Runners;** firmuje ona album *Don't Stand Me Down.*

● Ukazało się kilka wartościowych płyt o charakterze retrospektywnym, m.in. *The Singles 1981-1985* – Depeche Mode (Mute), *The Infinite Shriekback* – Shriekback (Kaz Records), *Greatest Hits* – Cars (Elektra), *Reelin' In The Years* – Steely Dan (MCA), *The Who Collection* – The Who (Impression), *Original Masters* – Jethro Tull (Chrysalis).

● W ubiegłym roku otwarto po dłuższej przerwie znany klub nowojorski Apollo. Podczas inauguracyjnego koncertu z udziałem duetu **Daryl Hall i John Oates** oraz znanych m.in. z grupy The Temptations wokalistów murzyńskich Davida Ruffina i Eddiego Kendricka nagrano płytę *Daryl Hall And John Oates Live At The Apollo* (RCA).

● Producentami nowego albumu **Diany Ross** – *Eaten Alive* (RCA) – są m.in. Barry Gibb, Karl Richardson i Albhy Galuten, a więc spółka współodpowiedzialna za sukcesy The Bee Gees.

● Inne warte odnotowania nowości ze Stanów Zjednoczonych i Kanady: *In Square Circle* – Stevie Wonder (Tamla), *Sex and The Single Man* – Ray Parker Jr (Arista), *Magic* – Four Tops (Motown), *Afterburner* – ZZ Top (Warner Bros), *Soul To Soul* – Stevie Ray Vaughn (Epic), *Knee Deep In The Hoopla* – Starship (Grunt), *Behaviour* – Saga (Portrait), *Lovin' Minute Of It* – Loverboy (Columbia), *Scarecrow* – John Cougar Mellencamp (Riva), *A Capella* – Todd Rundgren (Warner Bros).



Po dramatycznych przeżyciach na statku „Achille Lauro", gdzie występowali w programie estradowym, powrócili do kraju: znany piosenkarz Wojciech Gąssowski oraz Małgorzata Potocka z grupą baletową Sabat. Wśród wywiadów, jakich udzielili po powrocie, zastanowiła nas informacja, że ich managerem na zagranicznych trasach koncertowych jest telewizja. Tymczasem Wojciech Gąssowski, najlepszy polski interpretator rock and rolla i grupa Sabat, której wartości estradowej nie trzeba zachwalać, od dawna zniknęli, nie wiedzieć czemu, z telewizyjnej anteny. Być może coś przegapiliśmy, ale nie przypominamy sobie, aby telewizja specjalnie lansowała świetną i popularną płytę *Love Me Tender*, na której Wojciech Gąssowski wykonywał standardy z repertuaru Elvisa Presleya, a którą wydała telewizyjna wytwórnia Wifon. Może teraz coś się zmieni, zwłaszcza w sezonie karnawałowym, żeby nie oglądać tylko bez końca zagranicznych videoclipów?

Na zdjęciu: polscy artyści w kilka chwil po zejściu terrorystów ze statku. Od lewej: Wojciech Gąssowski, Danuta Muszyńska, Mariola Markowska, Anna Hołowacz, kapitan statku „Achille Lauro" Gerardo de Rosa, Małgorzata Potocka i Barbara Góra.

ZIELONE ŚWIATŁO DLA JUNIORÓW

Ponoć najtrudniejszy jest pierwszy krok. Później wszystko winno iść jak z płatka. Niestety, losy ambitnej, prawdziwie uzdolnionej muzycznie młodzieży, mającej już zresztą estradową inicjację za sobą, częstokroć nie potwierdzają słów cytowanej na wstępie sentencji. Ile razy zetknęliśmy się ze wschodzącymi gwiazdami, niknącymi z firmamentu lekkiej muzy w sposób tyle szybki, co kompletnie niezrozumiały. Zjawisko to w rodzimym show-businessie częste, nagminne rzekłbym nawet. Wystarczy prześledzić chociażby losy laureatów Ogólnopolskich Młodzieżowych Przeglądów Piosenki. Znikomy procent dostaje się na estrady, o wiele więcej na ten zaszczyt zasługuje. Polityka promocyjna nie jest najmocniejszą stroną decydentów od rozrywki. A szkoda. Rozgoryczeni niedoszli artyści bądź rezygnują w ogóle, bądź też lądują w podrzędnych lokalach rozrywkowych śpiewając „do kotleta". Natomiast ciągle oklaskiwane, pełne inwencji czołowe postaci polskiej estrady są, co widać coraz jaskrawiej, odosobnione. Za nimi niebezpiecznie powiększająca się pustka. Brakuje następców.

Na szczęście są jeszcze ludzie, którym dobro utalentowanych, startujących dopiero w artystyczny świat niedawnych debiutantów leży na sercu. Pomysł, na jaki wpadł red. Stanisław Marciniak jest pewną logiczną konsekwencją, zarazem właściwym pojmowaniem misji swojego zawodu. Kierownik redakcji nagrań muzyki rozrywkowej i jazzowej Programu II Polskiego Radia postanowił zaprosić do studia najpracowitszych, obdarowanych niebanalnymi warunkami głosowymi, predysponowanych do zawodu piosenkarza. Jak to wygląda w praktyce? Ładnie wygląda. A co najważniejsze przyszłościowo. Idea stopniowo przeradza się o konkretne działanie i ani chybi zaprocentuje wymiernym efektem.

Patronat Programu II PR oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki (które funduje stypendia dla potencjalnych gwiazd) gwarantuje dla każdego wykonawcy minimum 5 sesji nagraniowych (fundowanych przez PR). Zaś prawdziwe gwiazdy – Krystyna Prońko, Andrzej Zaucha, Zbigniew Wodecki – a więc najlepsi z najlepszych – postanowili poświęcić cenny czas, by przekazać swą bogatą wiedzę przyszłym następcom. W studiu, gdy rodzi się utwór, mogą na gorąco korygować najdrobniejsze usterki, wyłapywać zafałszowania, błędy dykcyjne czy interpretacyjne. Nie trzeba chyba pisać, jak pozytywna to lekcja i ile z niej wyniosą uczniowie. Każda ze sław ma pod opieką kilka osób. Sądzę, że na efekty nie przyjdzie długo czekać.

Kto dostąpił, całkowicie zasłużonego zresztą, zaszczytu? Wymienianie wszystkich mijałoby się z celem, tym bardziej że lista nazwisk sukcesywnie wzrośnie w miarę upływającego czasu. Przedstawmy więc tych najzdolniejszych, mających już na koncie pewne niepoślednie dokonania. Dla Katarzyny Szlęk, Małgorzaty Paneckiej, Bożeny Hutnik, Danuty Błażejczyk i Mieczyława Szcześniaka radiowe promocje staną się kolejnym ważnym stopniem w niełatwej drodze na muzyczny Parnas. Są oni jeszcze na etapie pełnego rozwoju i ciągłych poszukiwań. Możliwość odtworzenia paru piosenek na antenie jest z pewnością nagrodą, ale i bodźcem mobilizującym. Natomiast pozostawienie ich samym sobie byłoby, delikatnie mówiąc, koszmarnym nieporozumieniem. Warto inwestować w talenty czystej wody, zwłaszcza w sytuacji, gdy linia ich rozwoju jest najzupełniej prawidłowa. Wejrzyjmy w krótkie wizytówki niektórych, by uzmysłowić sobie, jakie diamenty podlegają obróbce. Małgosia Panecka – amatorka z lubelskich zespołów studenckich triumfowała w OMPP w 1984 roku, po czym podbijając publiczność wyśpiewała Nagrodę im. Anny Jantar na Festiwalu Opolskim. Po okresie niezrozumiałej ciszy wokół jej osoby, nagrała obecnie 2 piosenki, które mają wszelkie dane, by stać się przebojami. Spora to zasługa i Krystyny Prońko, która uczestniczyła w sesji, służąc pomocą i radą. Zaś wokalistka... Nie kryję uznania – co za głos! Utwory skomponowane przez Winicjusza Chrósta, ze słowami Wojciecha Jagielskiego, w interpretacji Paneckiej urzekają lekkością i – co ważniejsze – perfekcjonizmem. Na marginesie – ta spółka autorska nigdy nie inwestuje w ciemno. Wiedząc, że ich produkcje wykonywać będzie Panecka, tym samym oni również doceniają jej klasę.



Fot. M. MAKOWSKI

MAŁGORZATA PANECKA

Odmiennymi drogami przebiegała dotychczasowa kariera Danuty Błażejczyk. W 1978 roku zaczęła śpiewać w chórku Maryli Rodowicz, potem epizod z Budką Suflera. Tegoroczne, niezbyt zresztą udane, Opole okazało się dla niej szczęśliwe – wyśpiewała nagrodę, a jej interpretacje piosenek *Szeptem, Cud i miód* ożywiły widownię. Piosenkarka przyznaje, że debiut antenowy może stać się jej wielką szansą. Najlepiej czuje się w repertuarze oscylującym w pobliżu jazzu. I trzeba przyznać, że w meandrach synkop porusza się bardzo pewnie.

Wielką niespodzianką in plus minionego sezonu był niewątpliwie Mieczysław Szcześniak. Po sukcesie na wrocławskim przeglądzie młody kaliszanin wywiózł z Zielonej Góry „Srebrny Samowar", przyznany za wzruszające wykonanie dwóch ballad. Jemu właśnie Krystyna Prońko wróżyła prawdziwą karierę, w którą oczywiście wiele jeszcze przyjdzie włożyć mu wysiłku.

Katarzyna Szlęk też śpiewa nie od wczoraj. Przed rokiem w wielkim stylu wywalczyła w Kołobrzegu „Złoty Pierścień", a przedtem „Złoty Samowar" na Festiwalu Piosenki Radzieckiej. Bożena Hutnik udowodniła swoimi nagraniami, iż z powodzeniem może zostać piosenkarką dużego formatu.

Tak więc widać wyraźnie, iż idea radiowych promocji stała się pomostem dla tych, którzy za lat kilka wiedli będą prym. Warto, by cenna inicjatywa znalazła naśladowców wśród innych, mających dużo do powiedzenia w krajowej rozrywce. Wszystko to przecież dla dobra polskiej piosenki, która de facto nie znajduje się ostatnio na wyżynach. Przyklaskując pomysłodawcom czekamy na kontynuatorów. Bo dopiero wielopłaszczyznowe, konstruktywne działania animacyjne zaowocują w pełni. Dopiero istnienie systemu promocji, którego Program II stworzył sensowny zalążek, pozwoli nawet przy braku sita nie gubić diamentów.

PIOTR CZESŁAW BARANOWSKI

DEMONY ESTRADY



START



LILI IWANOWA



ROSICA BORDŻIJEWA

Bracia ARGIROW



W kilku poprzednich numerach prezentowaliśmy niektóre z popularnych dziś gwiazd bułgarskiej sceny rockowej. Dziś, kiedy pojęcie „bułgarski rock" nie jest abstrakcją, pora na próbę uogólnienia, naszkicowania ogólnego tła bułgarskiej muzyki rozrywkowej.

A to jest chyba najtrudniejsze, bo ogólnie – to albo o wszystkim, albo o niczym. Żeby nie wpaść w ten drugi wariant, należy jeszcze na początku określić tzw. podejście. Oprócz tego, że prawidłowe, po rzetelnej konsultacji z niektórymi z zainteresowanych stron, doszliśmy do wniosku, że ma ono być konkretne, z odrobiną refleksji, rozpatrujące dzisiejszą bułgarską muzykę rozrywkową jako zjawisko o kilku względnie niezależnych składnikach, jako rezultat twórczych możliwości, pomysłów, zainteresowań i poszukiwań kompozytorów, wykonawców, autorów tekstów i publiczności. Zajmijmy się więc poszczególnymi uczestnikami w procesie tworzenia muzyki rozrywkowej. Pierwsi z nich – to

kompozytorzy

W swoim referacie przed III Plenum Komitetu Kultury LRB prof. Dimitar Tapkow podkreślił, że *stan masowego środowiska muzycznego w danym kraju zależy przede wszystkim od samych twórców. Właśnie ich rzetelna, odpowiedzialna lub powierzchowna praca w wyjątkowym stopniu określa jej jakość – jej czystość, przynależność narodową, zdolność konkurencyjną, efekt wychowawczy.* W największej mierze te podstawowe prawdy dotyczą kompozytorów. Przesadą byłoby stwierdzenie, że kompozytorzy bułgarscy nie napotykali na swej drodze poważnych problemów czy niepowodzeń, że ich pracę zawsze cechowały rzetelność i odpowiedzialność. Bez wątpienia były i chwile słabości, i przejściowe trudności. Potrafili jednak w swoich poszukiwaniach twórczych dotrzeć ze swą muzyką do masowej publiczności.

W układzie chronologicznym pierwszym etapem na tej drodze była piosenka estradowa. Do dziś zajmuje trwałe miejsce w bułgarskiej muzyce rozrywkowej, o czym świadczy na przykład popularność gwiazd pierwszych lat estrady bułgarskiej, tzn. wczesnych lat sześćdziesiątych. I już dalszymi elementami ogólnego pojęcia muzyka rozrywkowa są inne gatunki, jak różne odmiany rocka, piosenka zaangażowana, kabaretowa.

Tu wypada podkreślić, że temu podziałowi gatunkowemu niezupełnie odpowiada podział personalny wśród kompozytorów. Istnieje pewien uniwersalizm – melodie skomponowane przez tego samego kompozytora można usłyszeć zarówno w repertuarze piosenkarki estradowej, jak i grupy rockowej. Częściowo winna za taki stan rzeczy jest pojemność samego pojęcia estrada. W gruncie rzeczy jest ono wewnętrznie zróżnicowane; można w nim wyróżnić rozwiązania w stylu ballady wielkomiejskiej, bądź u innych wykonawców mocniej podkreślony wpływ elementów piosenki ludowej. Przyjmując umownie piosenkę estradową jako swoiste centrum muzyki rozrywkowej, odległość od niego do rocka czy muzyki ludowej u poszczególnych wykonawców jest bardzo różna, czasami niezauważalna. Nieprzypadkowo nawet weterani sceny estradowej występują często z własnym zespołem – Lili Iwanowa na przykład z grupą Makowe, a Emil Dimitrow z Sinjo-belite.

Dlatego trudno mówić o kompozytorach tworzących w pewnym ścisłym gatunku (pomijam tu grupy rockowe, wykonujące najczęściej własne kompozycje). Na przykład tacy kompozytorzy, jak nieżyjący już Josif Cankow czy Tonczo Rusew i Dimitar Petkow mają poważne osiągnięcia w dziedzinie estradowych piosenek, przewidzianych raczej do rozszerzonej oprawy orkiestrowej. Z kolei Angel Zaberski, Atanas Kosew, czy Boris Karadimczew skierowali swoje zainteresowania w kierunku lżejszej, bardziej rozrywkowej muzyki estradowej. Większa część kompozytorów tworzy rytmiczne, nieskomplikowane melodie, nadające się po odpowiedniej aranżacji zarówno dla piosenki rockowej, jak i estradowej. Wśród nich można wymienić takich twórców, jak Stefan Diomow, Stefan Dimitrow, Zornica Popowa, Moris Aladżem, Atanas Bojadżiew, Deczo Tarależkow. Niedawno nawet wydana została „solowa" płyta tego ostatniego złożona z piosenek, wykonanych przez grupę Signal, grającą hard rock bez pretensji o wyrafinowanie czy zbytni intelektualizm.

Wspomnieliśmy o elementach folklorystycznych w bułgarskiej muzyce rozrywkowej. Ostatnio w Bułgarii toczy się szeroka dyskusja na temat oblicza narodowego w tej dziedzinie sztuki i często wskazuje się właśnie na folklor jako jedną z dróg do jego uwypuklenia. Tu wypada zaznaczyć, że bułgarska muzyka ludowa rzeczywiście odciska swoje piętno na muzyce rozrywkowej. Piosenkarze i grupy rockowe korzystają z popularnych ludowych melodii – zarówno włączając je do swojego repertuaru po nowoczesnych zabiegach aranżacyjnych, jak i korzystając z nich jako inspiracji twórczej. Nawet jazz bułgarski nie oparł się wpływom folkloru. Znamienne, że na XI międzynarodowym festiwalu dixilendowym w Dreźnie Swing Dixie Band Gabrowo był pierwszym zespołem bułgarskim występującym na tej imprezie i odniósł znaczący sukces w dużej mierze dzięki folklorowi umiejętnie przetrawionemu. Wykonany przez ten zespół utwór *Folks dixie* oparty na ludowej melodii *Radomirsko horo* został wybrany do zbiorowej płyty, zawierającej najciekawsze kompozycje festiwalu.

Ale jazz bułgarski – to odrębny temat. Powróćmy do kompozytorów pracujących w zespołach wokalno-instrumentalnych (trudno powiedzieć „rockowych", bo przecież nie wszyscy uprawiają rock). Najczęściej są to j nocześnie i

wykonawcy

więc automatycznie przechodzimy do drugiej rzeszy uczestników w procesie tworzenia muzyki rozrywkowej. Tym bardziej, że szczególne warunki, w których pracują kompozytorzy jednocześnie występujący „na żywo", różnią ich pod wieloma względami od bardziej konwencjonalnych kolegów.

Integralność procesów kompozycji i aranżacji, możliwość sprawdzenia pomysłów na żywo, czy odwrotnie – korzystanie z pomysłów, podpowiadanych przez takie lub inne reakcje publiczności, wreszcie przeprowadzany przez nią natychmiastowy sprawdzian i ocena produktu finalnego w postaci nowego utworu – to wszystko odciska swoje piętno na twórczości tych „praktykujących kompozytorów". Jest ona chyba bliższa młodemu pokoleniu, bardziej autentyczna. W tym się kryje być może tajemnica popularności Kirila Mariczkowa ze Szturcite, Rezwigora Popowa i grupy Start, Rumena Bojadżiewa, Konstantina Cekowa i Aleksandra Baharowa z FSB (ten ostatni odszedł w zeszłym roku z grupy).

A jak wygląda bułgarska muzyka rozrywkowa ze strony wykonawców? Przede wszystkim granice między poszczególnymi gatunkami są tu dużo wyraźniejsze niż wśród kompozytorów. Mocno się trzyma szeroko pojęta estrada. Lili Iwanowa – wiodąca postać pod tym względem, wciąż jest jedną z najbardziej popularnych piosenkarek, mimo pokaźnego stażu – ma już za sobą ponad 3500 koncertów solowych, 14 wydanych longplayów, jest laureatem wielu międzynarodowych festiwali i konkursów piosenkarskich – m.in. „Złotego klucza" z Bratysławy, „Złotej płyty" z Cannes i Aten, „Grand Prix" z Paryża i wielu innych. Podobnie jest i z Emilem Dimitrowem. Swój pierwszy przebój *Arlekin* zaśpiewał w grudniu 1960 r. Od tej pory występował z powodzeniem w piętnastu krajach, ma na koncie 11 longplayów. I nie można powiedzieć, że siła tradycji estradowego nurtu w bułgarskiej muzyce rozrywkowej pochodzi jedynie z szacunku do weteranów. Nie są oni izolowani, nurt, do rozwoju którego się przyczynili, zasilany jest regularnie przez przedstawicieli generacji młodszych, dzięki czemu wyraźnie można mówić o ciągłości tradycji. I każdy z wykonawców – zarówno starszego pokolenia, jak Jordanka Christowa, Bogdana Karadoczewa, Donika Wenkowa, duet Stefka Berowa i Jorden Marczinkow, jak i najmłodszych – Rosica Borrżiewa, czy duet Riton ma swój własny styl i swoją publiczność, co oznacza istnienie zapotrzebowania na taki rodzaj muzyki rozrywkowej (w końcu nie wszyscy muszą mieć fioła na punkcie ostrego rocka...).

Rock

Oczywiście, wcale nie oznacza to, że brak w Bułgarii nurtu rockowego w ogólnie pojętej muzyce rozrywkowej. Przeciwnie – istnieje i z każdym dniem się wzmacnia. Nie jest to jednak fala, podobnie jak w Polsce w ciągu ostatnich kilku lat. Na przykład weszło w zwyczaj regularne przeprowadzanie „Rock-maratonów" z udziałem zarówno starszych, jak i młodych zespołów, czy „rock-dyskotek" – połączenie występu na żywo przed tańczącą salą i muzyki z płyt, też oczywiście rockowej.

Niezbędnym warunkiem do takiego rodzaju imprez jest rzecz jasna obecność na rynku muzycznym zespołów na przyzwoitym poziomie. Niektóre z nich już przedstawiliśmy na naszych łamach (Szturcite i FSB). W ostatnich latach działają one w warunkach wzmożonej konkurencji. Na przykład Diane Ekspres, założony w 1973 przez Mitko Szterewa i prowadzony przez niego do dziś, w 1984 roku wydał swoją piątą płytę długogrającą, z której wiele utworów – *Hojność* czy *Blues dla dwojga* – może być wspaniałą najnowszą wizytówką zespołu, podobnie jak były nią: utwór instrumentalny *Adaptacja* (melodia 1979 roku), *Seweryna* (w 1981 pierwsze miejsce w rocznej liście przebojów bułgarskiego radia), czy *Ranek* (drugie miejsce na liście „melodia 1983 roku"). Drugą płytę wydała grupa LZ, utworzona w 1975 r. jako reklamowa grupa bułgarskich linii lotniczych „Bałkan" (stąd pochodzi i jej nazwa), prezentująca wysoki poziom instrumentalny, będący godną oprawą wspaniałego, wyrazistego głosu wokalistki zespołu Silwii Nuri.

Nowe płyty wydały również Mimi Iwanowa z grupą Start, jak i grupa Start samodzielnie, grupy Fono-Ekspres, Kukeri i wiele innych – że oszczędzimy natrętnych, nie mówiących wiele polskiemu czytelnikowi wyliczeń. Warto jednak podkreślić, że ożywienie działalności starych zespołów, nawet zmiana niektórych koncepcji (w swoim nowym repertuarze grupa Tangra zdecydowanie wypływa na wody „nowej fali") w dużym stopniu spowodowane jest wpływem najmłodszej generacji melomanów na życie muzyczne kraju. Po prostu trzeba się sprężyć, żeby nie zostać wypchanym z rynku przez jakichś braci Argirowych (nb. bliźniaków), którzy w stylu elektronicznego disco-funk z elementami new wave od razu weszli na pierwsze miejsca list przebojów, a ich pierwsza płyta długogrająca *Dziewczyna dla obu* natychmiast uzyskała stutysięczny nakład, co na warunki Bułgarii jest raczej rzadkością. Albo przez czarującą Rosicę Kiriłową, śpiewającą przeważnie ballady w stylu country. Albo przez Iwo Minczewa, lubującego się w klasycznym rock'n'rollu. Albo przez niektóre z nowych grup – Wariant B, Trafik W-M-T, Trik... Wiadomo, który z nich rośnie na twojego następcę?

Autorzy

Na zakończenie kilka słów o autorach tekstów. Zrozumiałe, że bez tekstu na odpowiednim poziomie trudno o dobrą piosenkę. A dobry tekst – to taki, który jest odbierany dla publiczności, który trafia w jej zainteresowania. Czyli taki, który odpowiada systemowi wartości odbiorcy, jego stosunku do otaczającego świata. Jak pod tym względem stoi sprawa w bułgarskiej muzyce rozrywkowej?

Ogólnie mówiąc, jest postęp. Autorzy, jak Dimitar Cenow, Wolen Nikolaew, Najden Walczew, Dimitar Kerelezow, Michail Belczew czy Żiwa Kjuldżiewa nie muszą wstydzić się, słuchając w środkach masowego przekazu swoich wierszy w wersji śpiewanej. Ale wciąż jeszcze jest to raczej liryka. Nieprzypadkowo granica między piosenką zaangażowaną i resztę muzyki rozrywkowej jest jeszcze dość wyraźna. Tym bardziej, że ostatnio kompozytorzy coraz częściej sięgają do twórczości najlepszych poetów bułgarskich, odziewając ją w muzyczne szaty.

★

Jaka więc jest ogólnie bułgarska muzyka rozrywkowa? Na pewno rozmaita. Na pewno coraz częściej wychodzi poza wąsko rozumiane ramy muzyki estradowej. Na pewno może się poszczycić ciągłością pokoleń. A wszystko to znajduje uznanie w oczach coraz bardziej wymagającej publiczności, która widzi więcej, słyszy więcej, więc i pragnie więcej. A to czyni życie gwiazdorów coraz trudniejszym. Demony estrady nie znają litości dla przegranych, co na pewno dzieje się z korzyścią dla odbiorców.

ANDRZEJ IWANOW
EMIL BRATANOW

KORESPONDENCJA WŁASNA Z BUŁGARII









ART TATUM



Fortepian zawsze odgrywał w muzyce jazzowej rolę szczególnie ważną. W plejadzie największych gwiazd jazzu nie brak nazwisk pianistów – od wywodzących się jeszcze z ragtime'u Jelly Roll Mortona i Fatsa Wallera, poprzez Errolla Garnera, Dave'a Brubecka, Buda Powella, Oscara Petersona do współczesnych: Chicka Corei, Keitha Jarretta, czy naszego Adama Makowicza, by pozostać tylko przy postaciach najczęściej wymienianych. Ich gra budzi uznanie, ale prawdę mówiąc pod względem opanowania techniki instrumentalnej nie wydaje się specjalnie frapująca. Równą im sprawnością techniczną i wrażliwością kolorystyczną wykazać się może z pewnością każdy, nawet przeciętnie uzdolniony adept klasy fortepianu, studiujący w akademii muzycznej. A więc nie biegłość jest w tym przypadku najważniejsza. To nie tyle pianiści wykonujący jazz, co raczej wybitni jazzmeni korzystający z fortepianu jako środka wypowiedzi artystycznej.

W całej wieloletniej historii jazzu raz tylko pojawił się muzyk, którego bez cienia przesady nazwać można prawdziwym wirtuozem. Był nim ociemniały Art Tatum. Grą jego zachwycili się Ignacy Paderewski i znakomity dyrygent Leopold Stokowski. Największy bodaj pianista dwudziestego wieku Vladimir Horowitz stwierdził kiedyś autorytatywnie, że gdyby Tatum wykonywał muzykę klasyczną, również na tym polu okazałby się wybitną indywidualnością. Występom Tatuma towarzyszyło nieodmiennie ogromne zainteresowanie. Ten zwalisty, tęgi mężczyzna o niezgrabnych ruchach, z twarzą wyraźnie naznaczoną piętnem kalectwa, potrafił grać na fortepianie z zapierającą dech szybkością, lekko i swobodnie, tak jakby żadne problemy techniczne w ogóle nie istniały. Kiedy występował w zespołach, dominował zdecydowanie nad partnerami. Fachowi recenzenci przyznający koncertom i nagraniom najwyższe noty dodawali jednak z reguły, iż woleliby słuchać Tatuma w występach solowych.

Gdyby Art Tatum żył do dzisiaj, obchodziłby właśnie jubileusz siedemdziesięciopięciolecia. Urodzony 13 października 1910 roku w Toledo, w stanie Ohio, przyszedł na świat z kataraktą na obu oczach. Po kilkunastu skomplikowanych operacjach udało się lekarzom w niewielkim stopniu przywrócić mu wzrok (zaledwie 25 procent widoczności jednego tylko oka). Naukę muzyki rozpoczął od gry na skrzypcach w wieku lat trzynastu, ale już po roku zamienił skrzypce na fortepian ucząc się pod kierunkiem miejscowej sławy pedagogicznej Overtona G. Raineya. Nauczyciel przepowiadał Tatumowi karierę koncertującego pianisty. Ten jednak słuchając audycji radiowych oraz nagrań płytowych Jamesa P. Johnsona, Lee Simsa, Earla Hinesa i najpopularniejszego wówczas Fatsa Wallera zainteresował się jazzem. W rezultacie już pod koniec lat dwudziestych grywał w klubach w Toledo i Detroit.

W roku 1930 wystąpił po raz pierwszy w Nowym Jorku jako akompaniator wokalistki Adelaide Hall. W sierpniu 1932 roku towarzyszył jej podczas nagrań płytowych, a w niespełna rok później, w marcu 1933, dokonał pierwszych własnych nagrań solowych. Na płytach firmy Brunswick ukazały się cztery słynne standardy: *Tea For Two, St. Louis Blues, Tiger Rag* i *Sophisticated Lady*. Sukcesy płytowe stworzyły pianiście możliwość występów w eleganckich klubach Nowego Jorku, Chicago i Los Angeles. W roku 1938 odwiedził Londyn, grał m.in. przed mikrofonami BBC. W roku 1940 w studiu firmy Decca zarejestrowane zostały utwory, które miały przynieść mu największą sławę – jazzowe adaptacje popularnych kompozycji z repertuaru klasycznego: *Elegia* Masseneta, *Melodia* Antoniego Rubinsteina, *Humoreska* Dvořaka. Przez dziesięć lat Tatum grał niemal wyłącznie jako solista, niekiedy z towarzyszeniem zespołu akompaniującego. Dopiero w styczniu 1943 roku założył pierwsze trio z kontrabasistą Slamem Stewartem i gitarzystą Tiny Grimesem, zastąpionym później przez Everetta Barksdale'a. W grudniu 1954 roku w Hollywood dokonał nagrań opublikowanych następnie w dwunastopłytowej serii redagowanej przez Normana Granza, a zatytułowanej *The Genius Of Art Tatum*. Zmarł w Los Angeles 4 listopada 1956 roku na skutek zatrucia organizmu wywołanego przez uremię. W miesiąc później „Down Beat" zamieścił okolicznościowy artykuł, w którego zakończeniu znalazło się zdanie następujące: *Na początku był Louis... potem Art... potem Bird.*

Obecnie, z perspektywy historycznej, wydają się te słowa nazbyt egzaltowane. Trudno zestawiać osiągnięcia Tatuma z dokonaniami Armstronga i Parkera. Nie wniósł przecież do rozwoju muzyki jazzowej zbyt wiele, nie skierował jej na nowe tory. Był genialnym pianistą, wirtuozem grającym jazz. Pozostawał wierny uznanym wzorom i zasadom. Z jednej strony dążył do uzyskania na fortepianie dźwięku i sposobu frazowania charakterystycznego dla instrumentów dętych, takich jak trąbka, puzon, saksofon, a także gitary i perkusji, z drugiej wprowadzał zapożyczone z wirtuozowskiej muzyki poważnej figuracje, korzystając bezpośrednio z pomysłów technicznych niezwykle wysoko w owym czasie cenionego, a pochodzącego z Polski pianisty Leopolda Godowskiego, jak również z efektów znanych z dzieł Franciszka Liszta lub wcześniejszych kompozytorów, przedstawicieli stylu zwanego brillante, jak Karol Maria Weber i Fryderyk Kalkbrenner. W dziedzinie harmonii nawiązywał do brzmień i połączeń akordowych usłyszanych w utworach Ryszarda Wagnera, Aleksandra Skriabina i Maurycego Ravela oraz zapomnianego dziś brytyjskiego kompozytora przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku Cyrila Scotta, zwanego niekiedy „angielskim Debussym". Przy ogromnej chłonności umysłu i zainteresowaniu wszystkimi rodzajami muzyki potrafił Tatum z całej tradycji przejmować to, co mu najbardziej odpowiadało i co złożyło się w efekcie na niepowtarzalny, chociaż niewątpliwie eklektyczny styl. Nad wszystkim górowała zawsze niezwykła sprawność palcowa i precyzja techniczna, wykonywane z niewiarygodną szybkością biegniki i lotne pasaże budowane z krótkich, ostrych, jakby staccatowych dźwięków.

JANUSZ MECHANISZ

DYSKOGRAFIA (płyty dostępne w ostatnich latach na rynku amerykańskim):

Masterpieces (MCA)
Masterpieces vol. 2 (MCA)
Piano Starts Here (Columbia)
The Art Tatum Solo Masterpieces vol. 1–13 (Pablo)
The Art Tatum Group Masterpieces vol. 1–8 (Pablo)







MM

W lipcu wystąpiła w Warszawie angielska grupa Depeche Mode. Ten cieszacy się dużym rozgłosem zespół wykonał w czasie koncertu na Torwarze bodaj wszystkie najpopularniejsze utwory ze swego repertuaru – m.in. *Everything Counts, People Are People, Master And Servant.* Potwierdził też swą umiejętność nawiązywania kontaktu z młodzieżową publicznością, bez względu na barierę językową. O karierze Depeche Mode pisaliśmy w nr. 5/1984 r.

Zdjęcia: ANDRZEJ KIEŁBOWICZ



DE-PE-CHE MODE

